دراسات أدب
STUDIES

MUHAMMAD LUTFI AL-YOUSFI

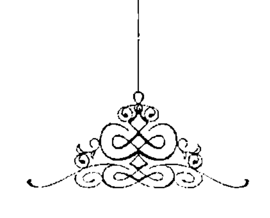
محمّد لطفي اليوسفي

كتاب المتاهات والتلاشي

في النقد والشعر



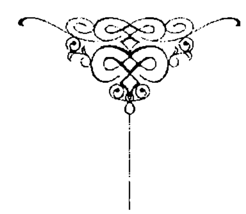




محمّد لطفي اليوسفي

كتاب المتاهات والتلاشي

في النقد والشعر





كتاب المتاهات والتلاشي

في النقد والشعر

كتاب المتاهات والتلاشي : في النقد والشعر / دراسات ـ أدب
محمّد لطفي اليوسفي / مؤلّف من تونس
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
الإشراف الفنّي :
®
صورة الغلاف :
ياسر زهير أبو شايب / ٩ سنوات
الصفّ الضوئيّ :
المؤلّف
التنفيذ الطباعيّ :
مصطفى قانصوه للتجارة والطباعة / بيروت ، لبنان

ISBN 9953-36-751-5

إضاءة

إلى باسم علاء

إلى لينا ،

وإلى بيلا ورواء

تعالوا نصرخ لنسمع الصدى

لطفي

مقدمة

إن الغاية من هذا الكتاب هي الإسهام في النفاذ إلى دواخل النص الشعري المعاصر، ورصد القوانين التي تديره وتبني شعريته. وهي قوانين متكتّمة على نفسها في صميم ذلك النص ذاته، متستّرة في أقاصيه وأغواره. لذلك تستعصي على التحديد والضبط. إنها تتعاضد في ما بينها وتتضافر، فتبني شعرية النص. ولمّا كان النص لا يمنح من شعريته إلا بالقدر الذي يحجب، فإنه من الطبيعي أن تظلّ تلك القوانين مقفلة على نفسها، متستّرة غاية التستّر. وإنه من الطبيعي أيضاً، أن يتطلّب الكشف عنها تسليماً بأن النص ليس شيئاً مواتاً، بل هو كيان زاخر بالحركة، طافح بالهدير والاندفاعات. أي أنه ليس مجرّد «وعاء» يحمل معاني تمنح نفسها للقراءة مهما كانت عادية ومتعجّلة. بل إنه هو الذي يبتني معانيه ويستلها من صميمه. ومن حركات كلماته وصوره ورموزه، يبني دلالاته وإيقاعه وشعريته.

إن الكلمات في النص ليست مجرّد وسائل يستخدمها الشاعر كما اتّفق. وليست مجرّد خواء يسكنه معنى محدد معلوم. إنها ليست مجرّد جسد (لفظ) تسكنه الروح (المعنى). ذلك أن المعنى إنما ينتج ويكون فيما يتمّ إنتاج الكلمات وتشكّل النص. لذلك تكون دلالات النص الشعري متّشحة بغلالة من الغموض. بل إنها كثيراً ما تكون متسربلة بنوع من الالتباس الذي يكاد يخرج بالكلام إلى التّعمية والإبهام. لأنّ معاني النص ليست في ظاهر لفظه، وسطحه ليس غوره. إنه عبارة عن حشود من الأبعاد المتناوبة. بعضها يطفح به السطح. فيما يظلّ البعض الآخر رابضاً في العمق، متستّراً يستعصي على المسك وينتظر الكشف.

تبعاً لذلك، تصبح قراءة النص بالاستناد إلى منهج مسبّق معلوم أو نظرية محددّة مسقطة عليه من خارجه أمرا في غاية الخطورة لأن القراءة، في هذه الحال، ستمارس على النص نوعاً من القهر والإقصاء. لا سيما حين يبحث الدارس فيه عمّا يفي بحاجات ذلك المنهج المسبّق وما يستجيب لرغبات تلك النظرية، سواء كانت تلك النظرية مستمدّة من نظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية وما قرّروه بالنظر في النص القديم أو وافدة من المناهج المبتدعة في الثقافات الغربية أي تلك المناهج التي بنيت على النظر في النص الغربي.

لا يمكن للقراءة أن تقي نفسها من هذا الدرب المتاه إلا متى تمكّنت من مقاربة المتن الشعري مقاربة نصية لتمثّل البعض من منجزاته الفنية ومقترحاته الجمالية. فالقراءة لا تخصّ بعدا من أبعاد هذا المتن ولا تتعلّق بخاصية من خاصياته الجمالية أو البنائية، بل تعني النظر فيه من زاوية تاريخيّة ونصّية. ذلك أن النص إنما يتنزّل في التاريخ ويفتتح مجراه مغذيا بما أنجز قبله من نصوص. إنه كيان تارخي. ومعنى كونه تاريخيا أنه يمتلك سيرورة وله أيضا مدى. ولا بدّ من الإحاطة بتلك السيرورة وتمثّل ذلك المدى ولو بالوقوف عند السّمات الكبرى للمتن الشعري العربي ولتاريخه الخاصّ في رحلة بحثه عن الدروب المؤدّية إلى العدول عن الشعر من جهة كونه صناعة وإنشاء، لاسترداده باعتباره كتابة وفعل وجود.

للتحليل، في مثل هذه الحال، مضايقه ومزالقه. فثمّة أجيال شعريّة متعاقبة حرمت التقصّي اللازم لجماليات منجزات نصوصها. وثمّة منذ الستينات إلى اليوم صراعات وانقطاعات... تردّدات ومراجعات. دواوين وتجارب تتوالى والنقد يكاد يكون عديم الجدوى لأنه كثيرا ما اختار برّ الأمان ودروب السلامة. إذ بدل المغامرة في النصوص ومجاهلها ومضايقها كثيرا ما اكتفى باستدعاء تصوّرات بلاغيّة وطبّقها على النصوص أو طبّق عليها مناهج مستحدثة في الثقافات الغربية مستندا إلى أخلاط وأشتات من تصوّرات ألسنيّة أو أسلوبيّة أو سيميائية منتزعة من منابتها قهرا. والحال أن تلبيس المتن الشعري العربي منجزات الأبحاث الغربيّة الحديثة أو مقررات النظرية البلاغيّة القديمة، إنما يمثّل نوعا من التحايل على أسئلة هذا المتن ومنجزاته. وبذلك يصبح الحديث عن البنيويّة وما بعدها، والتفكيكيّة وما تلاها حديثا مقصودا لذاته. وهذا توجّه ليس خاليا من الدلالة. فبالاستناد إليه كثيرا ما استمدّت الخطابات النقديّة

سطوتها في الراهن الثقافي العربي، وفي ذهن المتلقّي الذي تنشد إبهاره وإيهامه بأنّها واقفة في المقدّمة تشارك الآخر الغربي منجزاته. غير أن تشكّلها على ذلك النحو يظلّ يشير، ولو إيماء، إلى أنها إنما جاءت تكرّس الانتحال الثقافي فيما هي تواجه أسئلة الراهن الثقافي بالتحايل والمغالطة.

من هنا تستمدّ هذه الخطابات خطرها. إنها خطابات متعالمة كثيرا ما تمضي بالكتابة الإبداعيّة حتى يتمها وخرابها وتعمّق غربتها وغربة الواقعِ في حبائلها. بل إنها خطابات ما فتئت تعمّق الفجوة بين الواقع والنص، بين الخطاب الجمالي وقضايا الإنسان العربي في هذه اللحظة التاريخيّة التي تشهد انحسار دور المثقّف وانكفاء وعيه بقدراته ومهمّاته التاريخيّة على نحو فاجع.

إن الحديث عن الانزياح مثلا، عن محور التوزيع ومحور الاختيار عن التبئير وميتا-النص، عن الاستعارات البعيدة والقريبة، عن التورية والكناية والمحسّنات، ليس سوى إصرار على المضيّ بالمغالطة إلى منتهاها وبالتحايل إلى أقصاه. لأن تلك المفاهيم التي يقع الاكتفاء بها لحظة إنجاز حدث القراءة، تلك المفاهيم كما هي متداولة، إنما تحجب من النصوص أكثر ممّا تكشف. بل إنها كثيرا ما تسهم في حجب أسئلة الراهن الثقافي وتوقع مروّجيها والمكتفين بها في إنتاج خطاب متعالم، سجين مسبقاته، وسجين مقرّراته، وسجين تحايلاته على الواقع والنص واللحظة التاريخيّة.

معنى هذا أن للقراءة مكائدها. ذلك أنها إنما تمثّل فعل احتواء. دائماً تكون القراءة، مهما تكتّمت عن مقاصدها وحجبت مرادها، نوعاً من الاحتواء للنص. لأنّها لا تلتقط من أبعاده البانية لشعريته إلا ما يفي بحاجات وجودها. فتوهم بأنّ القضايا التي طرحتها آن مقاربتها للنصّ، والأبعاد التي حاصرتها ليست مجرّد بعد من أبعاد ذلك النص، بل هي محصّل أبعاده ومعانيه. وهي أمارة على ما يعتمل في صلب ثقافة ما من صراع وتحوّل.

القراءة ليست فعلاً بريئاً. إنها حدث لا يمكن أن يفتح مجراه إلاّ داخل حشود من المخاطر تظلّ تترصّده، وحشود من المزالق تظل تجتذبه من المحتمل أن يتردّى فيها. فمن المحتمل أن تمارس القراءة النقدية على شعرية النص المدروس نوعا من الحجب، فيما هي تدّعي الكشف

عنها. ذلك أن شرط تشكّل النقد وشرط نهوضه باعتبارها إسهاما في عمليّة الإبداع إنما هو الوقوع على سرّ قوّة النص المدروس، والوقوف على مكوّناته البانية لشعريته وحركاته الحاضنة لهويته، حركات رموزه وصوره وإيقاعه.

يرجع ذلك أساساً إلى كون النقد «كلام على الكلام» و«الكلام على الكلام صعب.» لغة على اللغة هو. واللغة على اللغة متاه. إنه خلق خطاب حول خطاب متأسس. وعمليّة الخلق هذه في غاية الدّقة. لأن الخطاب الثاني (النقد) مطالب بالنفاذ إلى دواخل الخطاب الأول (النص الشعري). وهو مطالب أيضاً بالاندساس داخل أصقاعه المحجّبة، وحركاته المتكتّمة على نفسها في صميم ذلك النص ذاته كي يتمكّن من تفكيكه، ثمّ يعيد تركيبه محافظاً، في الآن نفسه، على خصوصيات ذلك الخطاب باعتباره خطابا جماليا متميّزا يمتلك فرادة تقيه من التّلاشي في غيره من النصوص. لأنّه إن ركّبه بطريقة تسقط شعريته لا يكون قد استباحه ونهبه فحسب، بل يكون قد ألغاه وخلق بدله وجوداً وهمياً لا صلة له بأصله.

غير أن الخطاب النقدي لا يمكن أن يقي نفسه من التّيه ومكره إلاّ متى تمثّل الإشكالات التي يثيرها النص المدروس بالنظر في مجمل الشعر العربي: القديم والمعاصر. إذ من المحتمل أن يكون الإشكال قد حسم، وطرحه من جديد يوهم، في الظاهر، بأنه مجرّد عود على بدء غير ضار. ولكنّه يمثّل نوعاً من الضلال لا بالمعنى الأخلاقي البسيط، بل الضلال بالمعنى المعرفي الخطير. لأنّه يدفع بالشعر والنقد معاً داخل درب مقفل متاه، نهاياته مفتوحة على بداياته وبداياته مشرعة على نهاياته.

من ذلك مثلا أن مسألة الوزن ومسألة عروض الخليل وقضية المعنى في النص الشعري قد مثّلت مشاغل رئيسة كبرى عني بها الخطاب النقدي المعاصر. فلقد انشغل هذا الخطاب بقضيّة الوزن، وعدّه من الإشكالات المركزية الكبرى. والحال أن هذه القضية كانت قد حسمت في أزمنة خلت على يد المنظّرين العرب القدامى. وبالمقابل تمّ التغاضي عن قضيّة المعنى وكيفيّات إنتاجه في النصين القديم والمعاصر. والحال أن الفارق بين النص القديم والنص الحديث ليس فارقاً شكلياً طفيفاً. بل إنه اختلاف جوهري يخصّ الموقف من المعنى وكيفيات إنتاجه.

إن النص الشعري، سواء كان قديماً أو معاصراً، إشكاليّ بطبيعته لأنه يمتلك طريقتين في الحضور. فهو يتنزّل في التاريخ ويتشكّل مستجيباً لمتطلّبات لحظته التاريخية. وهذا ما يجعله يفي بحاجات معاصريه. لكنه يتضمّن أيضا أبعادا أخرى هي التي تؤمّن بقاءه واستمراره فلا يطاله البلى. وتضمن له الإفلات من سلطان التاريخ. فيوجد، تبعاً لذلك، وجوداً لاتاريخياً بموجبه يفارق لحظته التاريخية فلا يفي بحاجات وجود معاصريه فحسب، بل يظلّ يفتن قرّاءه ومتلقّيه عبر أكثر من عصر، ويلبّي حاجاتهم الجمالية طيلة أكثر من عصر أيضا.

هذا، في رأيي، ما يفسّر بقاء نصوص امرئ القيس والمتنبّي والمعري مثلاً، واستمرارها عالقة من ذاتنا كالوشم في قاعها، دائمة الفعل في الوجدان الجماعي. وهذا ما جعل العديد من الشعراء الذين حرصوا على تحقيق المغايرة مع الشعر القديم يفصحون بطرائق مختلفة عن افتتانهم بذلك القديم نفسه. يكفي هنا أن نتملّى موقف كلّ من محمود درويش وسعدي يوسف وأدونيس من ديوان الشعر العربي القديم وسندرك في يسر أن للقديم سلطانا لا يردّ. يقول محمود درويش متحدّثا عن تجربته الشعرية:[(١)]

> كثيرا ما أستعير المتنبي، لأني أرى في المتنبّي تطابقا بين فروسية شخصية وإعلاء لمكانة الكلام إلى حدّ أن يكون هو الهدف. فيَّ شيء من المتنبّي لا بالأهمية الشعرية، فالمتنبّي هو الشاعر العربي ملخّصا ما سبقه وما نكتبه الآن. نحن الآن نطرّز بعض أبيات المتنبي... لقد لخّص المتنبّي تجربة كاملة، حياة كاملة بنصف بيت: على قلق كأن الريح تحتي. فماذا نفعل نحن غير أن نواصل القلق ونواصل البحث.

يرفض سعدي يوسف أيضا فكرة القطيعة مع القديم العربي من أساسها. فيعبّر عن افتتانه بالمنجز الجمالي لديوان الشعر العربي القديم معلنا، في الآن نفسه، أن قاموسه الشعري مدين بالكثير للشعراء العرب القدامى. ويلحّ على أن ممارسته الشعرية تتنامى

---

(١) محمود درويش، مجلّة *لوتس*، العدد ٦٥-٦٦، السنة ١٩٨٨، ص ٢٥٥-٢٥٦.

مغتذية بخبراتهم. يكتب: «علاقتي مع ديوان الشعر العربي علاقة دهشة دائمة. ومن هذه الدهشة التقطت الكثير من قاموسي الشعري.»[1]

أما أدونيس فقد تزعّم الخطابات التي نادى أصحابها بضرورة هدم القديم وتخطّي منجزه وقطع الصلات الممكنة أو المحتملة مع ما يسمّيه «التراث».[2] والراجح أن هذه الرغبة العاتية في التجاوز إنما مَردّها ما داخل تمثّل أدونيس لمقولة الحداثة من تبسيطيّة. فالحداثة في نظره إنما تعني النظر إلى قدّام والاستباق الدائم. والحال أن الحداثة الغربيّة التي يتّخذ منها نموذجا لم تتّصف يوما بهذه الصفات. وهي «ليست مفهوما يصلح كأداة للتحليل، إذ ليس هناك قوانين للحداثة»،[3] بل معالم وسمات. واستقدام سمات الحداثة على أنها قوانينها موقف لا يخلو من تبسيطيّة تلغي كثافة المفهوم نفسه. إن الحداثة «ليست تغيّرا جذريًا أو ثورة، بل إنها تدخل في علاقة ضمنيّة مع التراث في إطار لعبة ثقافيّة رفيعة، وفي حوار يترابط فيه الطرفان، ضمن عمليّة تداخل واختلاط وتكيّف.» كما يقول جان بودريار ملحّا في الآن نفسه، على أن «جدليّة القطيعة تتخلّى، في مفهوم الحداثة نفسه، عن مكانها لديناميّة التّمازج والتفاعل.» لكن هذه الرغبة الجارفة في تخطّي القديم العربي ترافقت لدى أدونيس مع هاجس عقلنة الافتتان بذلك القديم نفسه. لذلك ظلّ طيلة مراحل تجربته الشعرية يكتب عن الشعر القديم في *الثابت والمتحوّل* وفي *مقدمة للشعر العربي* وفي *كلام البدايات* وفي *الصوفية والسوريالية*. ولذلك أيضا عمد في ديوانه الأخير *الكتاب* إلى استخدام قناع المتنبّي فأجرى الكلام على لسانه.[4]

---

(١) سعدي يوسف، مجلة *فصول*، المجلّد الأول، العدد الرابع يوليو ١٩٨١، ص٢٢.

(٢) جاء في *لسان العرب* مادّة «ترك»: «تركة الرجل الميت: ما يتركه من التراث المتروك.» وهذا يعني أن استخدام كلمة «تراث» لتسمية القديم العربي موقف يتضمّن التسليم المضمر بأن القديم العربي هو تركة الأب الميّت. إنه يعامل معاملة الأشياء الجامدة ومن حق الوارث أن يأخذ منه ما يريد ويتصرّف فيه كما يريد. والحال أن القديم العربي ما زال يقيم معنا على الأرض. وهو يحيا في نصوصنا وفي لغتنا ووجداننا الجماعي بل إنه كثيرا ما يمكر بمن يعامله معاملة التركة أو معاملة التراث المتروك.

(٣) جون بودريار «الحداثة» ضمن CD: *Universalis*

(٤) أدونيس، *الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب*، بيروت: دار العودة، ١٩٧٨. انظر أيضاً *مقدمة للشعر العربي*، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٧١. وانظر *كلام البدايات*، بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٨٩.

هذا الافتتان بالقديم العربي مردّه التسليم المضمر باستحالة تخطّي منجزه الفنّي. ومع ذلك سيحفل الراهن الثقافي العربي بالخطابات النقدية والممارسات الشعرية التي تنادي بالمحو والابتداء من أوّل وتهفو إلى جعل هذا المستحيل ممكنا. منذ مطلع القرن العشرين ستتكاثر الدعوات التي تنادي بضرورة محو القديم العربي ونسيانه والبحث عن السبل المؤدّية إلى ابتداع طرائق في إجراء الكلام وتصريفه لا عهد لذلك القديم بمثلها. وستتعايش هذه الخطابات مع ضدّها ونقيضها الذي يعتبر ذلك القديم دعامة من دعامات الهوية العربية ويعدّ العدول عن استلهامه مؤامرة على الذات وعلى التاريخ العربي بأسره.

لذلك يدرك الناظر في المشهد الشعري والنقدي في الراهن الثقافي العربي أن الممارسات الشعريّة والنقدية العربية المعاصرة لا تنتظم في شكل حركة خطّية مبنيّة على تراكم التحوّلات والمنجزات، بل تمثّل مسارا مليئا بالصراع وبالتصدّعات والانقطاعات. غير أن حركة الصراع هذه لا ترجع إلى الرؤى المتغايرة التي ما فتئت الممارسات الشعريّة والخطابات النقدية تصدر عنها وتكرّسها في ما يخصّ كيفيّات الإسهام في صياغة أسئلة الشعر العربي المعاصر فحسب، بل تعود إلى الحرص الممضّ على تلمّس السّبل والمسارب التي يعتقد كلّ جيل أنها ستمكّنه من افتتاح آفاق لم ينجح الجيل الذي سبقه في ابتدائها وتدشينها.

هذا الحرص على الإضافة والابتداء هو الذي جعل أغلب الممارسات الشعريّة والخطابات النقدية المرافقة لها تصدر عن نوع من الوعي المنقسم. وما أعنيه بالوعي بالمنقسم إنما هو وقوع الذات المنتجة للخطاب داخل حبائل ثنائية دائمة. من خلالها ترى نفسها. وعنها تصدر لحظة ممارسة فعل الكتابة. وهي ثنائيّة تتجلّى في شكل تسليم بأن القديم العربي يمتلك مقدرة فائقة على الاندساس في الخطابات التي جاءت تدعو لهدمه أو تخطّيه أو محوه من الذاكرة، وحرص ممضّ على استقدام المنجزات التي تمكّنت الثقافات الغربية من إنجازها على مستوى النقد والشعر لتملّكها والسير في ضوء مقرّراتها.

لذلك يكفي أن نتملّى الكتابات النقديّة والممارسات الشعريّة وسنلاحظ أن هذا الوعي المأهول بالرعب من العجز عن الإضافة ليس خاصا بجيل دون غيره. إنه يمتلك تاريخا وله أيضا مدى. فهو يبدأ منذ الثلاثينات مع حركة التحديث الرومانسي ويتواصل حتى الآن مع أنصار قصيدة

النثر. إن الأهواء والرغائب التي تحكّمت بأطروحات الأجيال المتعاقبة هي التي ما فتئت تضع الممارسات الشعرية والخطابات النقدية المناصرة لها في حضرة مستحيلاتها فلا يقع التفطّن إلى أن مآزق الإبداع في الثقافة العربيّة إنما تعلن عن نفسها وفق أكثر من مظهر لكنّها تظل واحدة. وهي لا تتعلّق براهن الإبداع ومستقبله فحسب، بل تطال العلاقات الممكنة والمحتملة مع القديم العربي وكيفيّات استكشافه وإعادة قراءته وفق النسق الذي، بموجبه، يكفّ حضوره بيننا عن كونه عامل اغتراب وتغريب.

من هنا وضع الفعل النقدي في حضرة مزالق جعلت العديد من الخطابات النقدية توهم بأنها تنشد الإحاطة بأسئلة الشعر في ما هي تدفع بظاهرة الصراع بين الأجيال إلى حدودها الفاجعة التي تحول دون تراكم المنجزات والخبرات كما سأبيّن. لذلك يصعب على أيّ دراسة لا تحيط بالعلاقة المعقّدة التي ما فتئت الأجيال المتعاقبة تقيمها مع القديم الغربي والوافد الغربي أن تتمثّل ما انبنت عليه الممارسات الشعرية والنقدية في الراهن العربي من تردّدات وإخفاقات.

لا سيما أن الرغبة العاتية في نسيان القديم العربي نقدا وشعرا، كثيرا ما تحوّلت إلى معابر وقنوات منها تسلّلت القدامة وتلقّفت النصوص والممارسات كما سأبيّن. فمَكَرَ القديم العربي المطلوب نسيانه ومحوه بالمعاصر الذي آلى على نفسه أن يتخطّاه ويرمي به في العتمة. فصارت النصوص الشعرية والخطابات النقدية تتشكّل مأخوذة بالمقولات التي تمّ إقرارها في الثقافات الغربية دون أن يقع التفطّن أيضا، إلى أن الانشغال بالقديم العربي والحرص على التغاير معه عبر استقدام ما تيسّر استقدامه من الثقافات الغربية كثيرا ما جعل القديم العربي يثأر لنفسه وفق نسق بموجبه تصبح المغايرة المنشودة مجرّد محاكاة لمقرّرات نظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية واستبطان لموقفهم من الكلمة ورؤيتهم للعالم.

الفصل الأول

مدار التّيه

من الدِّفَاع عن الشِّعر إلى المطالَبة بموتِه

أخذ الخطاب النقدي المعاصر في التشكّل منذ مطلع القرن العشرين، أي في اللحظة التي بدأت فيها الكتابة الشعرية تشهد نوعاً من التبديل والتحويل تحت مفعول التحديث الرومانسي وبدءاً به. ولم تكن عملية التبديل والتحويل تلك مجرّد تنويع على أصول من الشعر العربي القديم أو فروع منه، بل كانت رغبة عاتية في الخروج عن طرائق العرب القدامى في تصريف الكلام وإنجازه. وهو خروج ينشد تبديل مفهوم الكتابة وطرائق إنجازها ووظيفتها بغية إرساء الجديد والمغاير والمختلف.

بدأت الدعوة إلى تحقيق هذا الطموح والرغبة العاتية في إنجازه في كتابات الرومانسيين الأوائل وظلّت تتواصل إلى الآن مع جماعة قصيدة النثر. ظلّ هذا الطموح يمثّل الهاجس الذي يدير الخطاب النقدي لحظة تعامله مع الممارسات الشعرية. لذلك أعلنت الرغبة في المغايرة عن نفسها وفق أكثر من طريقة. فجاءت في شكل حرص على هدم التّوجه التقليدي الإحيائي وتجاوز الشعر القديم. وتجلّت بشكل خافت في نقد العقاد لشوقي. فبدا تهجّم العقاد على شوقي «أمير الشعراء» وقتها، كما لو أنه مجرّد نقد للتوجه التقليدي الإحيائي. كتب العقاد مخاطباً شوقي:[1]

> فاعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعدّدها ويحصي أشكالها وألوانها. وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو يكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به.

---

(١) عباس محمود العقاد والمازني، *الديوان*، القاهرة: دار الشعب، ط ٣، (د. ت)، ص٢٠.

لكن المسكوت عنه في كلام العقاد تجلّى صريحاً في خطابات غيره من النقاد والشعراء وأعلن عن نفسه في شكل مجاهرة بالدعوة إلى هدم الشعر العربي القديم بدءاً بالجذور. فلقد عدّ نعيمة ذلك الشعر مجرّد زخرف لفظي واعتبره مجرّد صنعة، بموجبها، لم يكن الشاعر القديم يكتوي بنار الوجود ولهبه بل كان «بهلواناً»[1] لا يملك من الكلمات، وقد قتلتها الصنعة وأثقلها الزخرف، غير جثثها. لن يكتفي نعيمة بالتشهير بجماعة الإحياء بل سيتعدّى اللحظة الحاضرة ويشرع في التهكّم من الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض. فيعبث به عبثا يرمي من ورائه إلى جعل المتلقّي يعاف علم العروض ويشيح بوجهه عن الخليل ومقرّراته.[2] يكتب في نبرة طافحة بالتشهير والإدانة والفضح:[3]

> انقلب الشاعر بهلوانا، وأصبح الشعر ضربا من الخلج والجمز والمشي على الأسلاك والانتصاب على الرأس ورفع الأثقال بالأسنان ولفّ الرجلين حول العنق، إلى ما هنالك من الحركات التي تجيدها القردة أيّما إجادة.

أما الشابي فإنه دفع بفكرة هدم الشعر العربي إلى المنتهى. فبدت في كتابه *الخيال الشعري عند العرب* كما لو أنها نوع من الندب والنوح على الذات وهي تحاول أن ترمي الشعر القديم في العتمة وتمحو ما علق منه في ذاكرتها. يكتب الشابي:[4]

> لقد علمتم من كلماتنا السابقة، أن كلّ ما أنتجه الذهن العربي في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة، ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيب وأن الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة السّاذجة التي لا تنفذ إلى جوهر

---

(١) ميخائيل نعيمة، *الغربال*، بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر، ط٩، ١٩٧١. انظر خاصة نص «الزحافات والعلل» ص١٠٧-١٢٥.

(٢) يكتب نعيمة مثلا: «هل سمعت في حياتك يا أخي برجل يدعى أبا عبد الرحمن الخليل بن أحمد البصري الأزدي الفراهيدي؟ لا؟ فاعلم وقاك الله أن عبد الرحمن ...»، *الغربال*، ص١٠٧-١١١.

(٣) نفسه، ص١٢٠.

(٤) أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٨٣، ص ١٢١.

الأشياء وصميم الحقائق، وإنما همّها أن تنصرف إلى الشكل واللون والقالب أو ما هو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخائلها.

هذا الطابع الانشقاقي هو نفسه الذي كرّسه رمضان حمّود[1] في الجزائر وعبّر عنه في سلسلة مقالات مطوّلة نشرها تحت عنوان «حقيقة الشعر وفوائده.»[2] فعمد الى الاهتمام بشعر شوقي زعيم مدرسة الإحياء مبيّنا أن شوقي شاعر فذّ. لكنّ شاعريته تمضي سدى، لأن شعره ملتفت إلى الوراء يحاكي القديم العربي ويستنسخه. والمحاكاة لا تخدم الشعر العربي ولا يمكن أن تسهم في النهوض به. ضمن هذا المنظور اهتمّ رمضان حمّود باللغة أيضا، فذهب إلى أن الشعر الإحيائي إنما ينهض على «التحذلق والتشدّق بالألفاظ الضخمة الرنانة» ولا بقاء، لا نهوض للّغة العربيّة بالتكلّف والتصنّع والهرب من الحياة إلى القواميس. لذلك جزم بأن الإبقاء على اللغة العربيّة جامدة هو الذي سيقضي عليها بين أهلها لأنه «لا حياة ولا رقيّ مع التقليد والجمود.»[3] ولذلك ألحّ على أن المستقبل طرف في الصراع و جزء أساسيّ في مسألة النهضة المنشودة. فكتب جازما: «إذا جهلت أمّة تاريخها فقد جهلت مستقبلها، و إذا جهلت مستقبلها فقد أسرت نفسها وألقتها في يد غيرها.»[4]

غير أن هذه الفكرة، حين دفعت إلى الذّرى، فضحت الذات وكشفت لا تاريخية هذا التصور الذي يريد أن يمحو التاريخ الثقافي العربي ويهدمه بدءاً بالجذور، وذلك بالإلحاح على أن الخلل ليس في النتاج الشعري العربي القديم بل في الخيال الذي أنتجه. يقول الشابي في نبرة

---

(١) عاش رمضان حمّود محاصرا لأنه كان الصوت الوحيد الذي حاول أن يقف في وجه القدامة والتقليد. لكن الموت اختطفه سريعا سنة ١٩٢٩، وهو في الثالثة والعشرين من عمره. فلم تلق دعوته في الجزائر أي صدى.

(٢) نشرت المقالات في *الشهاب* سنة ١٩٢٧.

(٣) رمضان حمّود، *بذور الحياة*، تونس: مكتبة الاستقامة، ١٩٢٨، ص ١٢٣. وانظر الفصل الذي عقده محمد ناصر لتحليل آراء رمضان حمّود ومواقفه في كتاب *الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية*، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٥، ص ٨٢ وما بعدها.

(٤) نفسه، ص ٩٨-٩٩.

طافحة بالشجن على الذات إن الخيال العربي «أجدب كالصّحاري التي نما فيها وتدرّج.»[1] كيف يمكن للذات أن تمحو تاريخها الثقافي؟ ألا تقف، وقتها، من التاريخ في الخلاء حيث كل شيء ممكن بما في ذلك حجب التاريخ نفسه؟

لن يتفطّن أنصار قصيدة التفعيلة لحظة احتفائهم بالخروج على نظام الشطرين إلى ما تردّت فيه دعوة الرومانسيين العرب من لا تاريخيّة وتبسيطيّة. لذلك سيدعون إلى تجاوز التجاوز الذي نذر الرومانسيون كتاباتهم لتحقيقه. جاءت الدعوة هنا أيضاً، متّشحة بكلّ خاصّيات الرّغبة العاتية والهوى اللجوج. وأعلنت عن نفسها في شكل مطالبة بضرورة تجاوز المنجز الفنّي الذي حقّقه التحديث الرومانسي. فتمّ الإلحاح على أنه لم يكن فعل تحديث بل مجرّد وهم، بموجبه ظل النص الشعري يفتح مجراه داخل رحاب التقليد لا يملك منه فكاكاً ولا يقدر على كسر أطواقه. يعبّر يوسف الخال عن هذا التصور الذي ساد وقتها فينعت النص الشعري المتحقّق بأنه

> عربي تقليدي، وهو شعر متخلّف... إنه شعر غير حديث، إن هذا الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي. فعمود الشعر هو هو، وحدة البيت لا القصيد هي هي. الوزن والقافية لم يجر عليهما أيّ تعديل... والنظر إلى الأشياء أو الخبرة الكيانية في الحياة، وهذا هو الأهمّ، ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية «عتيقة».[2]

إن ما اعتُبر مضياً على درب التجاوز لم يكن غير تغيير شكلي طفيف في طرائق العرب القدامى في تصريف الكلام وإنجاز حدث الكتابة. هذا ما يقرّه يوسف الخال في نبرة طافحة بالتأسّي على راهن الشعر العربي وما آل إليه أمره. وهذا أيضا ما يلحّ عليه أدونيس حين يكتب إنه بإمكاننا أن

---

(١) أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص ٤٦.

(٢) بيان شعري ليوسف الخال، أورده د. كمال خير بك في كتابه حركة *الحداثة في الشعر العربي المعاصر*، ص ٦٧.

نتتبّع المنحى الذي سلكه شكل القصيدة العربية، خلال تطوّرها، ويمكن أن نرى تغيراً ما في الشكل، إلاّ أن هذا التغيّر بقي سطحياً لم يلامس كيان القصيدة العربية، فبقيت، جوهرياً، كما كانت بدون تغيير.[1]

والراجح أن ما يمتلكه القديم العربي من مقدرة على الاندساس في النصوص التي جاءت لتكرّس الانشقاق عليه هو الذي دفع بالعديد من المحاولات إلى تلقّف مقولة محو الحدود الفاصلة بين الأجناس. وهي مقولة وقع اللّهج بها في الثقافات الغربية. فتمّت الدعوة إلى إلغاء الأجناس الأدبية واستبدالها جميعاً بكتابة بلا ضفاف. ثمّة في هذه الدعوة نوع من التوتّر.

ثمّة انفعال مردّه التسليم المضمر المسكوت عنه بأن جميع محاولات التملّص من الشعر القديم والإفلات من سلطانه سواء بالدعوة إلى هدمه أو تجاوزه، متعلّق لا يطال وغاية لا تدرك. ذلك أن الشعر القديم يظلّ دائم الحضور في اللحظة الحاضرة. بل إنه يظل يحضر بيننا ليشير إلى أن التجاوز مجرّد وهم. فالدعوة إلى التّجاوز إنما كان مردّها عجز النص المعاصر عن الوقوع على سرّ قوّة ذلك النص القديم، وعجزه، في الآن نفسه، عن فتح مجراه الخاص كلحظة تنام للقديم وتغاير معه. وهذا حدث مشروط بالوقوع على الأبعاد البانية لأدبية النص القديم. ذلك أن تلك الأبعاد هي التي أمّنت بقاءه فلم يطله البلى ولم يقدر عليه النسيان.

تتجلّى هذه المسلّمة المسكوت عنها في كيفيّة مواجهة الخطاب النقدي لإشكالية المعاصرة والتجديد. لقد لاحظ النقد، كما أوضحت منذ حين، أن مشروع التغيير الكلّي ظلّ مجرّد مشروع فطرح مفهوم «الكتابة الجديدة» التي تعصف بالحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية. يكتب أدونيس مثلا: «كنت في شعر أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنّني في *مواقف* أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة.»[2] هكذا يعلن أدونيس عن طموحه. ولكن الطموح تحوّل إلى دعوة ومطالبة ومجاهرة بالثورة. انطلقت الدعوة من: «التوكيد على أن تغيّر

---

(١) أدونيس، *زمن الشعر*، بيروت: دار العودة، ط٢، ١٩٧٨، ص ١٣.

(٢) أدونيس، مجلة *مواقف*، العدد ١٥، ص ٣-٤.

الشعر العربي ليس تغيّراً في الشكل أو طريقة التعبير وحسب، وإنما هو، قبل ذلك، تغيّر في المفهوم ذاته.»[١] وجاءت المطالبة في شكل إلحاح على ضرورة «تجاوز الأنواع الأدبية (النثر، الشعر، القصة، المسرحية... الخ) وصهرها كلّها في نوع واحد هو الكتابة.»[٢] أما الثورة فإنها تعني في نظر أدونيس دائما:

> وضع الإبداع والنتاج الشعريين العربيين في منظور التجاوز الدائم، وتقييمهما استناداً إلى هذا المنظور. هكذا لا تكون قيمة النتاج أو الإبداع في ما يعكسه من أبعاد الثورة المتحقّقة، بقدر ما تكون في ما يختزنه أو يشير إليه من أبعاد الثورة الآتية.[٣]

تتضمّن هذه المقدّمات مفارقة مذهلة: إن الدفاع عن الشعر المعاصر يصبح نوعاً من المطالبة بإبادته. وعلى الشعر إذا أراد أن يكون وفيّا لمبدئي المعاصرة والجدّة أن يمّحي ويزول. وعلى الأجناس الأدبية جميعها أن تهتدي به وتشرع في الامّحاء. لقد انطلق الخطاب النقدي مدافعاً عن الشعر المعاصر ثم طالبه بحتفه. فالشعر، في نظر هذا الخطاب، منذور للغياب. وعليه أن يغيب ليبرز مفهوم الكتابة بدله. ذلك أن مفهوم الكتابة، في نظر الخطاب النقدي العربي المعاصر، «معارض أساساً للشعر المعاصر، كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها.» هذا ما يجزم به محمد بنيس في «بيان الكتابة».[٤]

هكذا ينقلب الخطاب النقدي على الشعر. إنه يستبقه ويصبح فعل استشراف لمستقبله، بل إنه يصبح تبشيراً بامّحائه وزواله في نبرة طافحة بالتشفّي. نقرأ مثلا:[٥]

> كما صنعنا الفنّ الشعري قديماً حين كنا بحاجة إليه، فنحن في سبيل تشييعه الآن. ويأتي موته دليلاً على نموّنا. فلقد بدأت المادّة الشعرية تسّاقط خلفنا

---

(١) أدونيس، مجلة *مواقف*، العدد ١٥، ص ٣-٤.

(٢) أدونيس: *مقدمة للشعر العربي*، بيروت: دار العودة، ط ٤، ١٩٨٣، ص١١.

(٣) نفسه.

(٤) محمد بنيس: «بيان الكتابة». مجلة *الثقافة الجديدة*، العدد ١٩، السنة الخامسة ١٩٨١، ص ٣٩.

(٥) د. خليل النعيمي: مجلة *دراسات عربية*، عدد ٦، السنة ١٩، نيسان أبريل ١٩٨٣، ص١٠٣.

ونحن نحثّ الخطى دون أن نلتقط أنفاسنا في عصر طغيان وسائل الإعلام الأخرى، الأكثر دقة، الأسهل استعمالاً، والأعمّ انتشاراً.

لقد وقف الشعر على الشفا الخطير «خطوة أخرى ويموت الشعر.»[1] هكذا يقول خليل النعيمي في نبرة لا تخلو من احتفاء بموت الشعر. لا يعني هذا طبعا أن الخطاب النقدي الذي رافق مراحل تأسس النص الشعري المعاصر لم يرد طافحاً بالحماس والطموح منتصرا للجدّة والمغايرة. لكنه لم يتشكّل بالنظر في النصوص الشعرية ورصد ما يعتمل في دواخلها المحجّبة من صراع وتحوّل. لم يعلن عن نفسه باعتباره قراءة للنص الشعري وترحالا في خباياه قصد رصد الإضافات التي ينهض بها ذلك النص، بل كان يحاول، في أغلب الأحيان، أن يستبق النص. حتّى لكأن الناقد لم يكن يستبق الشاعر فحسب، بل كان يستبق الشعر أيضاً ويهفو إلى رسم الآفاق، وفتح الرحاب التي على الشاعر والشعر أن يرتاداها. لم يكن النقد، في أغلب الأحيان، قراءة واستكشافاً للنص الشعري. ولم يكن النص الشعري واقفاً في المقدمة يبدأ الفتوحات ويرتاد الرحاب والآفاق الجديدة.

هذا الانقلاب في الأدوار بين الشعر والنقد وهو انقلاب تجلّى في شكل عدول للشعر عن دور الرّيادة، في الظاهر على الأقلّ، وتلقّف الخطاب النقدي لذلك الدور هو الذي جعل هذا الخطاب لا يرصد عمليّة التحوّل باعتبارها إنجازا تاريخيا يتمّ على مهل في النص الشعري. بل كان يطالب بالتحوّل ويدعو إليه. لم يكن النقد قراءة إذن، بل كان عبارة عن رغبات وأهواء. تبعا لذلك تأسس هذا الخطاب على جملة من المفارقات داخلته صميماً.

لذلك أيضا يدرك الناظر في مسار النقد المعاصر الذي جاء ينتصر للمغايرة أن الكتابات التي تشكّل مجتمعة جسد هذا الخطاب وتحتوي على أطروحاته المركزية كتابات غزيرة متنوعة يكاد لا يطالها الحصر. وهي كتابات اتّخذت شكل كتب ومقدمات دواوين ومقالات في المجلات ولاسيما *شعر* و*الآداب*، و*مواقف*، و*الكرمل*، و*الثقافة الجديدة*، وقبلها *أبولو*، و*الرابطة القلمية*، و*العالم الأدبي*. تمثّل هذه الغزارة أولى المغالطات التي

---

(١) د. خليل النعيمي: مجلة *دراسات عربية*، ص١١١.

داخلت هذا الخطاب في العمق. وذلك لسببين: أولهما أنها توهم، في الظاهر، بأن حركة التأسيس في مجالي النقد والتنظير على أشدّها في الثقافة العربية. غير أن القراءة المعمّقة لتلك الكتابات سرعان ما تضعنا أمام نتيجة مذهلة. إن ما يوهم بأنه نوع من التراكم مبني على سلسلة متتابعة من النقض والتجاوز والتأسيس ليس سوى مجرّد عود على بدء في أغلب الأحيان. وهو عود ثقيل بطيء للماضي فيه على الحاضر سلطان لا يردّ. إذ كثيرا ما تتعمّد القراءة النقدية استدعاء ماضي الغرب مجسداً في نظرياته التي يُغْتَصَبُ بها النص، أو يقع استلهام ماضي الذات مجسداً في استدعاء نظرية العرب القدامى في الشعرية وقراءة النص المعاصر في ضوئها.

هذا العود على البدء هو الذي جعل القضايا نفسها تظلّ تستعاد. فيقع الخوض في مسألة الوزن والغموض والالتزام والتحديث والتجاوز طيلة أكثر من نصف قرن. حتى لكأن الخطاب النقدي يطرح من الأسئلة ما يحول دون تقدمه. أو كأن تلك الأسئلة خاطئة كان من المفروض عدم طرحها أصلاً لأنها لا تحيط بأسئلة الشعر في الثقافة العربية بقدر ما تسهم في تغييبها وحجبها أو ترمي بالشعر داخل دروب مقفلة متاه حين تطالبه بالامّحاء والزوال مثلاً، أو تطالبه بالالتزام أو الانفتاح على الأسطورة وتوظيفها كما سأبيّن لاحقاً.

يرجع السبب الثاني إلى كون هذه الغزارة الكمية تداولت مفهوم القصيدة المعاصرة فروّجته وأشاعته وتمكنت من الإسهام في تركيز حضور هذه القصيدة لدى المتلقّي العربي وذلك بتفسيرها حيناً أو بالدعوة الصريحة إلى قبولها حيناً آخر.[1] لكن هذا المفهوم، أي مفهوم المعاصرة، شأنه شأن القصيدة التي أسند إليها، ظلّ، مع ذلك، متّشحاً بالتعتيم متسربلاً بالغموض. بل إنه كثيراً ما يطلق على قصائد متزامنة لكنها مختلفة جوهرياً على مستوى البنية والرؤية والموقف من المعنى وكيفيّات إنتاجه.

---

(١) عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط٢، ١٩٧٢. يكتب، ص١٩٤: «فلو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحرّكنا من مكاننا خطوة. وأفضل من هذا أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر وأن نروّض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض.»

ههنا أيضا تتنزّل سمة أخرى من سمات الخطاب النقدي المنتصر للمغايرة والمعاصرة وهي طابعه السجالي. لا سيما أن غزارة الكتابات النقدية توهم بأن الخطاب النقدي المعاصر إنما يمثّل محصّل الصراع الذي يعتمل في صميم الثقافة العربية. ولكن ما يوهم فيه بأنه صراع ليس سوى نوع من السّجال قائم على سلسلة متتابعة من ردود الفعل. فلم يكن الرأي المطروح يغتذي بما تمّ تأسيسه من الآراء، بل كان يعمل على هدمها وتدميرها بدءاً بالجذور. جاء التحديث الرومانسي ليعصف بمنجزات الإحياء. ونذر أنصار قصيدة التفعيلة مجمل كتاباتهم لتهزئة منجزات التحديث الرومانسي، وتحكّمت الرغبة في المحو والابتداء من أوّلٍ بأنصار قصيدة النثر.

تردّد وتوتّر... طموح وانكسار... إدانة وتشهير... رغبات وأهواء واستيهامات... هذا هو المشهد إذن. كأن كلّ جيل شعري ينشد المحو بغية الابتداء من أوّلٍ دون أن يقع التفطّن إلى أن فكرة الابتداء من أوّل غاية لا يمكن أن تدرك لأن النص إنما يفتح مجراه داخل تاريخ ثقافي وداخل نصوص تمثّل ذاكرة يستلهمها النص الجديد ويصدر عنها بطريقة واعية أو دون نية وقصد.

هذه هي حركة النقد في علاقته بالنص الشعري المعاصر. إنه ينهض دفاعاً عن النص ثمّ يخذل ويخون. من الدفاع يتحرّك إلى المطالبة بموت الشعر وزواله. إن مناصرة الخطاب النقدي للنص الشعري هي ما ينهض له هذا الخطاب ويضطلع به. ولكنّ فعل المناصرة يشهد تحوّلاً هائلاً فإذا به الخذلان وقد تبدّى. وللخذلان أوجه يتستّر بها في السرّ، وله أيضاً أقنعة تمكّنه من الحضور وفق أكثر من طريقة. فكثيرا ما يمارس النقد على النص الشعري جميع أنواع القهر وكلّ أصناف الاغتصاب. إنه يعمل، فيما هو يوهم بمناصرته، على الحدّ من اندفاعاته فيمارس عليه من اللّجم ما يكاد يعصف بشعريته ويخلّفه في العراء فضيحة للكلام ويتركه خواء. أو يحاول أن يتمثّل خباياه وإضافاته فيشرع في قراءته، لكنه يحجب شعريته حين يبحث فيه عمّا نهض النص ليتغاير معه، أي حين يقرأه في ضوء ما يعرفه عن طريقة العرب القدامى في تصريف الكلام وإجرائه. ويعمد في لحظة ثالثة إلى استباقه فيظلّ يستدرجه ليدفع به على دروب متاه حالما يرتادها النص الشعري تندحر شعريته وتباد لأنها دروب التيه والضياع.

هذا ما سأعمل على تبيّن حجمه في ما يلي من هذا الكتاب. إذ سأحاول أن أرصد بعض مغالطات النقد عبر محاورته ومناقشة مسلّماته، سواء تلك التي أعلن عنها وجاهر بها أو تلك التي ظلّت مضمرة محتمية بالمسكوت عنه في تلاوين الكلام. يتطلّب هذا التوجه قراءة الطّابع السّجالي الذي داخل جميع مراحل تشكّل الكتابات النقدية وتحكّم بأغلب أطروحاتها حتى غدا بمثابة القانون الخفيّ الذي يدير المواقف كلّها ويلوّن الرؤى جميعها، سواء في ما يتعلق بالموقف من طرائق العرب في تصريف الكلام أو في ما يخصّ مفهوم الكتابة الجديدة الذي ظلّ النص المعاصر والنقد المعاصر يعملان على تبيّن معالمه في كثير من التردّد. لاسيما أن هذا التّردد وما رافقه من سجال هو الذي جعل العلاقة بين الخطاب النقدي والممارسات الشعرية علاقة إشكالية لا تخلو من زيغ ومغالطة. فكثيرا ما امتثل الشعر لمقرّرات الخطاب النقدي فتلاشى في ما ليس منه. واستردّ، في بعض الأحيان، دور الريادة وانتشل ما تبقّى منه لم يضع أو يُضَيَّع فافتتح آفاقاً عجز النقد عن تمثّلها. هذا في رأيي ما حوّل النقد إلى سلطة متعالية على النصوص لا تنشد فهمها بل تهفو إلى لجمها أو استباقها واحتوائها. لقد تحوّل النقد في بعض الأحيان إلى خطاب وثوقي يوهم بأنه يمتلك حقيقة ثابتة في ضوئها يمارس التصنيف والحكم والتقييم.

المتاه الأول

من الاندفاع إلى الوهنِ والانكفَاء

للسّجال تاريخه. وله أيضاً مداه. وقراءة تاريخه ومداه هي التي ستكشف ما انبنت عليه المواقف التحديثيّة من مقدرة فائقة على الزّيغ والمراوغة آن طرحها للأسئلة التي ظلّ يثيرها حضور النص المعاصر في الثقافة العربية. بل إن قراءة هذا التاريخ وذلك المدى هي التي ستضعنا في عمق مدار التيه الذي ما فتئ يجتذب الخطاب النقدي والممارسات الشعرية طيلة عقود من الزمان.

لقد بدأ الخطاب النقدي التحديثي في التشكّل لا باعتباره استكشافا للنصوص التحديثيّة التي نذر أصحابها مجمل تنظيراتهم لتبديل مفهوم الكتابة، بل تشكّل في قالب حشود من ردود الفعل على موقف شعراء «الإحياء». لم يتمكّن هذا الخطاب من تمثّل أبعاد إشكاليّة مقولة التجديد. فلم يقع النظر إلى حدث التغيير باعتباره حركة خفيّة شرعت تعتمل في صميم الثقافة العربية بعد أن اكتملت شروط تلك الحركة. بل اعتبر التجديد أحياناً كثيرة مجرّد تقليد للآخر. يكتب الرصافي معبّراً عن هذا التصوّر التبسيطي: [1]

> إن هنالك فريقاً من أهل الأدب يدعون إلى التجديد في الشعر. وكلّما حاولت أن أفهم معنى صحيحاً للتجديد الذي يدعون إليه، لم أستطع ولم أفهم ماذا يريدون من التجديد. ثمّ قرّ رأيي على ما استنتجته من أقاويلهم أن التجديد هو تقليد الغربيين في شعرهم وأدبهم.

اعتبر التجديد، أحيانا أخرى، مسألة تخصّ وزن القصيدة العربية وموضوعاتها ولغتها. فوقع الجزم بأن الشعر الجديد هو لون من الشعر لا يهتمّ «بالعروض والقوافي اهتماماً كبيراً،

---

(١) د. علي عباس علوان، *تطور الشعر العربي الحديث في العراق*، بغداد: وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٥، ص ١٠٠.

ولا يتمسّك بالقافية الموحّدة، ويعتمد الأوزان المتعدّدة في القصيدة الواحدة.»[1] لذلك تمّت عمليّة تهزئته وإدانته بالإلحاح على أنه «شعر حالم لا يهتمّ بالقضايا الوطنية، متسامح في اللغة، متساهل في الأسلوب.»[2] ووقع الجزم أيضا بأنه جنس من الكتابة يتعمّد تعتيم المعاني وتعميتها حتى غدا مجرّد أقفال وألغاز لا طائل من ورائها. ذلك أنه «لا يفضي إلى القارئ بفكرة واضحة بسبب غرابة أخيلته وتعسّف استعاراته وتشبيهاته، وهو بعد كلّ هذا أعجمي ليس بينه وبين الشعر العربي صلة.»[3]

هكذا اختزلت أبعاد إشكالية مقولة التجديد في ما ظنّ أنه مجرّد إدراج لمنجزات الشعر الغربي في الذات. ولم يقع التفطّن إلى أن لحظة الإدراج تلك تعدّ في حدّ ذاتها حدثاً في منتهى التعقيد لأنها إنما تمثّل لحظة تلاق بين نظامين ثقافيين ودخولهما في صراع. والصراع كفيل، في حدّ ذاته، بأن يمضي بطرائق الكتابة عند العرب على درب التحوّل والتبدّل. لاسيما أن الشروع في التبدّل لحظة التلاقي إنما يعني أن طرائق الكتابة القديمة المتعارفة كانت تحمل في ما تخفّى منها إمكانية التبدّل والتحوّل. وبذلك يكون شروعها في التحوّل أمارة على تناميها لا امّحائها وعلامة على تجدّد طاقاتها لا زوالها وتلاشيها في غيرها. إن اعتبار التوجّه التحديثي مجرّد «ثورة» على أوزان الخليل هو ما توهم به آراء ممثلي حركة التحديث الرومانسي نفسها. فلقد حرص العقّاد في غمرة تشهيره بشعر الإحياء إلى نعته بكونه شعر «الزحافات والعلل». وإلى الرأي نفسه ذهب نعيمة فاعتبر شعر الإحياء مجرّد «نقيق للضفادع» أي مجرّد لغو لا طائل من ورائه أو مجرّد زخرف لفظي مداره ومحصّل أمره اقتفاء أثر القدامى وتشقيق المحسّنات البديعيّة وزخرفة الكلام. وذهب إلى حدّ نعت شعراء هذه المدرسة بكونهم «ضفادع اللغة العربية.»[4] هذا الخطاب الطّافح بالسخرية والتهكّم، بالتشهير والفضح موجّه إلى شوقي زعيم الإحياء. وهو أمر من شأنه أن يوهم بأن هذا السجال هو مجرّد خصومة أدبية بين جماعتي الإحياء

---

(١) محمد حسين الأعرجي، *الصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي*، بغداد: وزارة الثقافة، ١٩٧٨، ص٦٨.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نعيمة، *الغربال*، ص٩٠-١٠٦.

والتوجه الرومانسي. لكن النّفاذ إلى المسكوت عنه في تلاوين الكلام يضعنا مرّة أخرى في حضرة ما داخل مقولة التجديد من إفقار وتبسيط.

إن التجديد، في هذه الحال، ليس مطالبة بالعدول عن محاكاة الشعر القديم والاهتداء بمنجزه الفنّي فحسب. وهو ليس مجرّد تغاير في الرؤية مع جماعة الإحياء فقط. إنه إشكالية تطال الثقافة العربية في الصميم. وهو الصّدى المباشر لرغبة ممضّة عاتية في الخروج عن رؤية العرب القدامى للكلام وموقفهم من الكلمة وما يطلبونه منها. تجلّت هذه الرغبة الممضّة العاتية صريحة في كتابات الشابي لا سيما في *الخيال الشعري عند العرب* حيث جاهر الشابي بالدعوة إلى تخطّي القديم العربي قائلا:[1]

> لا أزعم أن الأدب العربي لا يلائم أذواق تلك العصور ولا أرواحها. ولكنني أقول إنه لم يعد ملائماً لروحنا الحاضرة ولمزاجنا الحالي ورغائبنا في هذه الحياة. لقد أصبحنا نتطلّب أدباً جديداً نضيراً يجيش بما في أعماقنا من حياة وأمل وشعور. نقرأه فنتمثّل فيه خفقان قلوبنا وخطرات أرواحنا وهجسات أمانينا وأحلامنا. وهذا ما لا نجده في الأدب العربي القديم.

غير أن هذه الرغبة كشفت، فيما هي تعلن عن نفسها، لا تاريخية حركة التحديث الرومانسي. ذلك أنها حركة تنطلق من رؤية ميتافيزيقية تسلّم واهمة بأن التراث ليس علاقة وصيرورة بل هو «ركام» يقطن الماضي ويمكن تخطّيه بسهولة. تمثل هذه الرؤية المطالبة بضرورة تجاوز الشعر القديم وتخطّيه الوجه الآخر للتّصور الإحيائي الذي يبني جميع مواقفه ومجمل خياراته على التسليم بأن القديم العربي جوهر فرد خالد يمكن أن نقيمه إذا هوى. وتعلن هذه القناعة عن نفسها في اسم الحركة ذاتها. دائماً تكون للتسمية دلالة هامة تخبر عن المضمر وتكشف المسكوت عنه. إن تسمية الحركة بحركة «الإحياء» أو حركة «البعث» حدث طافح بالدّلالات. ذلك أن الإحياء يتضمّن تسليماً مضمراً بأن الشعر القديم كان قد هوى. أما مفهوم «البعث» فإنه يحيل هو الآخر إلى الموت. ويشير صراحة إلى أن فاجعة الموت كانت قد حصلت وتمّت.

---

(١) أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص ١٠٥.

ثمّة في هذين المفهومين-أي في التسمية ذاتها- نوع من النوح المكتوم على الذات وعلى ماضيها وقديمها. والحال أن الشعر القديم ومجمل النتاج الجمالي العربي لا يسكن الماضي بل يحيا معنا منتظراً الكشف. إنه، بمعنى آخر، ما زال يفتننا وسيظلّ يفعل دون أن نقدر على تمثّل سرّ قوته ما دمنا نقرأه في ضوء معارف تستبيحه وتلغيه فيما هي تدّعي الكشف عنه. ذلك أن تطبيق المقررات النظرية التي ابتدعها العرب القدامى على النص المعاصر من شأنه أن يؤدّي إلى نوع من الإلحاق الخطير للذات بسلفها. أما تطبيق المناهج المستقدمة من الثقافات الغربية فإنه سيجعل ذلك النص يفي بحاجات منتجي تلك المناهج. وعندها توهم الذات أنها هي التي صاغت سؤالها فيما هي تستقدم جميع أسئلتها من زمن غير زمنها سواء كان ذلك الزمن الماضي العربي أو الراهن الغربي.

لم تسلم الدعوة إلى تخطّي طرائق العرب في تصريف الكلام وإجرائه من التبسيط هي الأخرى. فلم ينظر إلى المغايرة باعتبارها محصّل صراع بدأ يعتمل في صلب الثقافة العربية لحظة انفتاحها على الآخر المختلف. لقد اختزل الصراع في ما اعتبر افتتانا بالشعر الأوروبّي. هذا ما يصرّح به الشعراء والنقاد أنفسهم. إذ يذهب العقاد مثلا آن تعليله للتحوّل الشعري الذي أخذ في التّشكل إلى أن عمليّة التحويل تلك كان مردّها الاطلاع على النموذج الغربي. يكتب العقاد مقرّا هذا التصوّر:

> فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها في تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز، لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان... وقد سرى من روح هؤلاء الشيء الكثير إلى الشعراء المصريين الذين نشؤوا بعد شوقي وزملائه.[1]

---

(١) عباس محمود العقاد، *شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي*، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٠، ص ١٩٢-١٩٣.

ويذهب كلّ من الشابي ونعيمة إلى أن لا خلاص للثقافة العربية ولا غَدَ إلاّ بإدراج منجزات الثقافة الأوروبية في صميم الذات. بل إنهما يشتركان في رسم صورة قاتمة مفجعة للثّقافة العربية والذات العربية. يكتب الشابي معبّرا عن هذه الرغبة العاتية في فتح الماضي على ممكناته ودفع الشعر العربي باتجاه محتملاته:[1]

> لقد أصبحنا نتطلّب حياة قويّة مشرقة ملؤها العزم والشباب. ومن يطلب الحياة فليعبد غده الذي في قلب الحياة.. أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور الساخرة... لقد أصبحنا نتطلّب أدبا قويّا عميقا يوافق مشاربنا ويناسب أذواقنا في حياتنا الحاضرة... وهذا ما لا نجده في الأب العربيّ ولا نظفر به لأنّه لم يخلق لنا نحن أبناء هذه القرون وإنما خلق لقلوب أخرستها سكينة الموت... لا ينبغي لنا أن ننظر إلى الأدب العربيّ كمثل أعلى للأدب الذي ينبغي أن يكون، ليس لنا إلاّ احتذاؤه ومحاكاته في أسلوبه وروحه ومعانيه.

ينطلق الشابي في مجمل أطروحاته من تصوّر مفاده أن مآزق الشعر العربي القديم وأغلب أسرار وهن شعريته إنما تولّدت ممّا انبنى عليه من صناعة لفظيّة تعلن عن نفسها في شكل محسّنات بديعيّة تأتي لتحلية الكلام وزخرفته وتوشيته. لذلك دعا إلى استبدال «الخيال الصناعي» الذي عليه جريان أغلب الشعر العربي ومنه معينه، كما يعتقد، بـ«الخيال الشعري.» لأن الأوّل يعلن عن نفسه في شكل إنشاء وزخرفة للكلام بتشقيق الاستعارات وتوليد التشبيهات والاحتماء بالمحسّنات. أما «الخيال الشعري» فإنه هو الذي يجدّد للشعر ناره وللكلمات لهبها. إنه يعني الخروج من الإنشاء إلى الكتابة. و هو يعني أيضا دفع الكتابة داخل فضاءات بموجبها تكفّ عن كونها مجرّد «صناعات لفظيّة» وتصبح فعل وجود.

غير أن هذه الرغبة العاتية في التجديد والابتداء هي التي جعلت قراءته للشعر العربي ترد متوتّرة وتتحوّل إلى محاسبة عنيفة خلص منها إلى أن الخلل ليس في الشعر بل في الروح التي

---

(١) أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص ٦٥.

أنتجته. يكتب الشابي: «إن الروح العربية- كما تعلن عن نفسها في الشعر القديم- حسّية لا تنظر إلى الأشياء كما تنظر إليها الرّوح الغربية في عمق وتؤدة وسكون.»[1] أما نعيمة فإنه يرسم، في لغة تعتمد الاستعارة وتهدف إلى استدراج المتلقي، صورة بلغت قتامتها المنتهى. فتبدو الذات في نصّه «فقيرة» تقف على عتبات الآخر الغربي وتشرع في التسوّل والسّؤال. وتبدو الثقافة العربية كما ترسمها هذه الصورة عبارة عن «بئر جف ماؤها» أي هجرتها الحياة وأطبق عليها الموت. يكتب نعيمة:[2]

> الفقير يستعطي إذا لم يكن له من كدّ يمينه ما يسدّ به عوزه. والعطشان، إذا جفّ ماء بئره، يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه. ونحن فقراء، وإن كنّا نتبجّح بالغنى والوفرة. فلماذا لا نسدّ حاجاتنا من وفرة سوانا. وذاك مباح لنا. وآبارنا لا تروينا، فلماذا لا نرتوي من مناهل جيراننا.

كيف نرتوي؟ كيف نسدّ حاجاتنا ونستر عرينا؟ لا يتردّد نعيمة في الإجابة فيعتبر الترجمة بمثابة الطريق المؤدّية إلى الخلاص المؤكّد. ويعلن: «فلنترجم. ولنجلّ مقام المترجم لأنه واسطة تعارف بيننا وبين العائلة البشرية الكبرى.»[3] والترجمة هي، في حدّ ذاتها، محاولة لإدراج الآخر في الذات. وعن إدراج الآخر في الذات يتحدّث جبران خليل جبران ويكاد يسلّم بأن هذا الحدث المستحيل ممكن. بل إنه حصل وتمّ. لذلك يتساءل في لحظة افتتان قصوى بوليام بلايك وشعره، قائلاً: «أتراها روحه عادت إلى الأرض لتسكن جسدي.»[4] لكن النفاذ إلى الصمت المداخل لكلامهم حول الشعر يحدّ من حجم هذه المغالطة، ويشير إلى أن تلك الرغبة إنما ترجع إلى عدم تمثّل خبايا الشعر القديم وعدم الإحاطة بأدبيّته وأسرار شعريته. لا سيما أن

---

(١) أبو القاسم الشابي، *الخيال الشعري عند العرب*، ص ١١١.

(٢) نعيمة، *الغربال*، ص ١٢٦.

(٣) نفسه.

(٤) أورد ميخائيل نعيمة القول التالي ليبيّن مدى افتتان جبران بوليام بلايك. يقول جبران: "Has his soul come back to this earth to dwell in my body?" *Khalil Gibran, His Life and His Works*, by Mikhail Naimy, Beirut, Lebanon: ١٩٦٤, p ٨٩.

تمثّل تلك الخبايا والأسرار المقفلة على نفسها في صميم الشعر القديم نفسه أمر يتطلّب من القراءة أن تندسّ في ذلك الحيّز الدقيق الممتدّ كخيط واه بين النص القديم ونظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية وطريقتهم في قراءة النص وشرحه وتمثّله.

فلقد قرأ العرب القدامى النص الشعري القديم في ضوء تصوّر يفي بحاجات وجودهم في لحظتهم التاريخية تلك. معنى ذلك أنهم بنوا تصوّراتهم على ما في ذلك النص من أبعاد تفي بحاجات وجودهم. ولأنّها تفي بتلك الحاجات ركّزوا عليها وتمّ إبرازها. وإبرازها يتضمّن، بالضرورة، حجب حشود أخرى من الأبعاد كامنة في ذلك النص لأنها لا تفي بحاجات وجودهم وقتها. وهذا راجع إلى طبيعة القراءة النقدية نفسها إذ كثيراً ما توهم القراءة بأنها محاصرة لجميع أبعاد النص وفعل وقوع على مكوّناته البانية لشعريته. لكنها تمارس فيما هي تكشف عن البعض من تلك الأبعاد، نوعا من الحجب على حشود من الأبعاد الأخرى. والنص إنما يؤمّن بقاءه واستمراره وقدرته على الفعل بما خفي لا بما ظهر. فيظلّ، تبعاً لذلك، في حاجةٍ دائمة إلى القراءة وفي حاجة دائمة إلى الكشف.

إن قراءة الشعر القديم في ضوء ما قرّره العرب القدامى موقف في غاية التبسيطية واللاّتاريخية لأنه موقف يلتقط من النص أبعاداً كانت تفي بحاجات وجود العرب القدامى وتشدّ النص إلى لحظته التاريخية التي في رحابها تشكّل ونشأ، فيما هو يمارس نوعاً من الحجب والتغييب على تلك الأبعاد التي أمّنت للنص بقاءه وضمنت استمراره، أي تلك الأبعاد التي شغلت في نظرية القدامى حيّز اللاّمفكّر فيه. وهم لم يعنوا بها ولم يفكّروا فيها لأنّها لا تفي بحاجات وجودهم وقتها.

لم يكن خطاب التحديث الشعري على وعي بهذا المزلق المعرفي الخطير. ذلك أن تمثّل هذه القضية يتطلّب معرفة دقيقة بمجمل ما قيل في الشعر والشعرية عند العرب. والغاية من ذلك كلّه ليست قراءة النص الشعري القديم في ضوء نظرية العرب في الشعر والشعرية، بل العكس تماماً، أي قراءة النظرية في ضوء منجزات النصوص ومقترحاتها الجمالية لتبيّن ما تمكّنت النظرية من التقاطه وتبيانه، قصد الشروع في تمثّل ما لم تلتقطه. ووقتها يمكن الوقوع على شعرية النص القديم المقفلة على نفسها في صميم ذلك النص ذاته. ووقتها فقط أيضاً، تصبح القراءة فعل استرداد واع لذلك النص لا فعل تغييب وإقصاء.

والناظر في خطاب ممثّلي حركة الإحياء سواء ما جاء منه في شكل نقد وتنظير أو ما جاء في شكل نصوص شعرية يلاحظ في يسر أنه لم يكن، هو الآخر، قادراً على تمثّل حجم الهوّة الفاصلة بين النص الشعري القديم وما قيل عنه في التصوّر البياني، أي تصوّر المنظرين العرب بدءاً بالجاحظ (ت ٢٥٥هـ) وصولاً إلى حازم القرطاجنّي (ت٦٨٤هـ). بل إن الخطاب الإحيائي لم يكن على دراية بما قرّره النقاد والبلاغيون والمنظّرون العرب القدامى في الشعر والشعرية وما بنوه من قوانين أرجعوا إليها شعرية الأقاويل وأدبيتها ومقدرتها على الفعل في المتلقّي. يكفي هنا أن نرجع إلى كتاب مثل *الوسيلة الأدبية*، وهو كتاب كان قد مثّل بالنسبة إلى جماعة الإحياء وبعض «زعماء» التحديث مرجعاً صدروا عنه في فهم الحدث الشعري، وسيتضح أن تمثّل الإحيائيين لنظرية العرب القدامى كان تمثّلا تبسيطيا أفقر تلك النظرية. وهو لا يختلف من هذه الزاوية على الأقل عن تمثّل بعض زعماء التحديث. لذلك أعجب الإحيائيون والتحديثيون الإعجاب كلّه بكتاب حسين المرصفي *الوسيلة الأدبية*. يكتب شكيب أرسلان:[1]

> أحيت الوسيلة الأدبية للأدب العربي دولة جديدة بعد أن كان الناس يظنّون أن الشعر هو عبارة عن النكتة، وكان جهادي الشاعر من المتأخّرين أن يضمّن كلّ بيت نكتة من أدب أو تاريخ أو مثل أو تورية أو استخدام بديعي أو طباق أو مقابلة أولفّ ونشر أو جناس لفظي أو معنوي أو غير ذلك ممّا استقصاه علماء البديع.

هذا أيضا ما يذهب إليه طه فيحتفي بالمرصفي وكتابه ويقرّ لهما بالفضل والسبق. يكتب: «مذهب الأستاذ المرصفي نافع النفع كلّه، إذا أُريدَ تكوين ملكة في الكتابة وتأليف الكلام.» ويضيف طه حسين معتبرا الكتاب مدرسة والمرصفي معلّما رائداً:[2]

---

(١) شكيب أرسلان، *شوقي أو صداقة أربعين سنة*، القاهرة: طبع البابي الحلبي، ١٩٣٦، ص١٠٠. ويضيف في موضع آخر أن كتاب *الوسيلة الأدبية* قد لوّن طرائق الكتابة في مطلع القرن العشرين. يكتب: «والظاهر أن الوسيلة الأدبية للمرصفي أنشأت أكثر من شوقي وحافظ.»

(٢) طه حسين، *تجديد ذكرى أبي العلاء*، القاهرة: دار المعارف، ط٣، ١٩٣٧، ص٨.

> حبّ الأستاذ ودرسه قد أثّرا في نفسي تأثيرا شديدا، فصاغاها على مثاله، وكوّنا لها في الأدب والنقد ذوقا على مثال ذوقه: إيثار للبدوي الجزل على الحضري السهل، وكلف بمناحي الإعراب في فنون القول ونبوٌّ عن تكلّف المحدثين لأنواع البديع وانتحالهم لألوان الفلسفة والمنطق، وبغض شديد لحكم الضرورة في الشعر، وللّفظ السهل المهلهل يقع بين الألفاظ الجزلة الفخمة، إلى غير ذلك ممّا هو إلى مذهب القدماء من أئمّة اللغة ورواة الشعر أدنى منه إلى مذهب المحدثين من الأدباء النقاد.

ويكفي أيضا أن ننظر في التّعريف الذي يقدّمه حسين المرصفي للشعر حتّى نتمثّل حجم الهوّة الفاصلة بين تصوّرين للشعر هما تصور المنظّرين العرب القدامى وتصور جماعة الإحياء. كان جماعة الإحياء يعتقدون أنهم إنما يمثّلون رؤية السلف. ولكنهم كانوا واقعين من نظرية العرب القدامى على لحظات وهنها أي جانبها البنائي الشكلي. يكتب المرصفي في تعريف الشعر: [1]

> الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والروي، مستقلّ كل جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب.

ويقول الرصافي وهو أحد أبرز شعراء الإحياء: «إن الشعر شعور راق وإحساس رقيق يكتسبان ما يناسبهما من ألفاظ اللغة.» [2] إن التعريف الأول قد صدر عن ناقد منظّر. أما الثاني فقد لهج به شاعر من أبرز شعراء الإحياء. وهما تعريفان يكشفان عدم إطّلاع جماعة الإحياء على نظرية العرب في الشعر والشعرية أو عدم الإحاطة بدقائقها وقوانينها الكبرى. بل إن تعريفات هذه الحركة لا تطال تعريفات المنظرين القدامى. وهي تبدو، بالمقارنة مع المنجز النظري الذي أسسه القدامى بالنظر في النصوص واستقراء أسرار أدبيّتها، مجرّد انطباعات وارتسامات. [3]

---

(١) حسين المرصفي، *الوسيلة الأدبية*، القاهرة: مطبعة المدارس الملكية، ط١، ١٨٧٢، الجزء الثاني ص ٤٦٨.

(٢) علي عباس علوان، *تطور الشعر العربي الحديث في العراق*، ص١٠٣.

(٣) محمد لطفي اليوسفي، *الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكّرون العرب: ما أنجزوه وما هفوا إليه*، تونس وليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٩٢.

ولعله من الطبيعي أن يقود غياب الوعي بأن نظرية العرب القدامى إنما تمثل نظاما متعاضدا أسهم في تأسيسه أكثر من تيّار فكري طيلة قرون عديدة، وغياب الوعي بما بين نظرية القدامى في الشعرية والنص الشعري القديم نفسه من تغاير، إلى جعل الخطاب النقدي المعاصر يتردّى في أكثر من مفارقة ويفتح مجراه قائماً على أكثر من مغالطة. وطبيعي أيضاً، نتيجة ما للمغالطة من مقدرة فائقة على تلقّف الخطابات، أن تعلن حركة الإحياء عن نفسها باعتبارها حركة تمثّل الشعر القديم وتواصله. أما حركة التحديث الرومانسي فإنها ستعلن عن نفسها باعتبارها تمثّل الابتداع والابتداء. لكن المنجز الفني للحركتين يظل يُشهِد على محدودية هذه الرغبات وتلك الأهواء.

فالإحياء لم يكن حدث تملّك للشعر القديم بالوقوف على أسرار قوّته والكشف عن أبعاده المحجّبة التي لم تكشف عنها نظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية، بل كان في أغلب الأحيان مجرّد اهتداء بالجانب البنائي الشكلي الذي تبيّنه العرب القدامى سواء في ما يتعلّق بالمعجم الذي عليه جريان الشعر القديم أو المجازات والأغراض. يكفي هنا أن نذكر أن شعراء من أمثال «الزهاوي والشبيبي والرصافي والكاظمي كانوا يهتدون بمنجزات شاعر واحد هو المتنبي ويستخدمون قاموسه الشعري حسب النسب التالية: ٣٥٪ ٣٨٪ ٤٥٪ ٦٠٪.»[(١)]

لم يكن النص الشعري الذي أنجزته حركة الإحياء لحظة تنامٍ للشعر القديم بل كان حدث انكفاء. وهذا أمر طبيعي ذلك أن هذه الحركة أخذت الجانب البِنائي في الشعر القديم على أنه صميمه وجوهره. والحال أنه مجرد بعد من أبعاده العديدة الحاضنة لشعريته. بل إن الجانب البنائي مجرد مكوّن من المكوّنات البانية لتلك الشعرية. فالبديع بمختلف أنواعه وأفانينه إنما يرجع إلى قانون مركزي كبير هو قانون المشاكلة والمخالفة. تكون المشاكلة في الكلام في شكل تماثل صوتي أو صوتي دلالي. وتكون المخالفة في شكل تغاير صوتي أو صوتي دلالي معاً. وبذلك تضمن المشاكلة للنص أن يعيد نفس الصورة الصوتية أو الدلالية إن كلا أو جزءاً، فتُشيع فيه عملية العَوْد تلك قدراً من التناغم ينتشله من مستوى العاديّ من أنواع الكلام. وتضطلع، في اللحظة ذاتها، بالحدّ من قانون المخالفة وتمارس عليه نوعاً من اللّجم لأنّه إن هو طغى وتحكّم بالكلام أشاع فيه التّنافر والتّنابذ والنّشاز.

---

(١) علي عباس علوان، *تطور الشعر العربي الحديث في العراق*، ص١٦٣-١٨٠.

أما المخالفة فإنها تحدّ من اندفاعات المشاكلة وتسمح لها بتنويع ذاتها. ذلك أن المشاكلة إن هي عمّت وطالت جميع مكونات الكلام صار مجرد عَوْد على بدء لا طائل من ورائه. وبذلك يكون الكلام قائماً في الشعر على التقدُّم والعَوْد. يقي التقدُّمُ العَوْدَ من التّردي في الرتابة. ويأتي العَوْدُ ليحدّ من اندفاعات التقدّم فيدور الكلام على نفسه إن كلا أو جزءاً. ومن حركته تلك، حركة العَوْد والتقدّم في اللحظة ذاتها، يتولّد جانب هام من جوانب البنية الإيقاعية التي يستلّها الكلام من صميمه.

هذا القانون المركزي هو ما نعته الجاحظ بـ«المشاكلة»، [1] وسمّاه ابن سينا «المشاكلة والمناسبة»، [2] وأطلق عليه ابن رشد مصطلح «الموافقة والموازنة في المقدار». [3] وهو قانون يداخل الكلام لحظة نهوض الشعر وتشكّل النصّ. إنه قانون هام من القوانين البانية للشّعرية. ولكنه لا يكفي ليضمن للنصّ تنزّله في دائرة النصوص الشعرية التي تفتتح آفاقا جديدة. فهو مجرّد جانب بنائي شكلي يقدر عليه من الشعراء كلّ من حذق الصنعة وتمرّس بالكلام. أما الشعر وما تبتنيه رموزه وصوره وإيقاعه من أبعاد جماليّة، فإنه يظلّ فوق هذا الجانب الشكلي. إنه يعوّل عليه لكنه لا يكتفي به. بل من صميمه يستلّ ما به يضمن توغّله بعيداً في رحاب مدار الشعر حيث تصبح الكتابة حدث مواجهة لرعب الوجود ولما تخفّى منه وتكتّم، وحدث اكتواء بنار الوجود ولهبه. ويصبح النص عبارة عن لحظة ترحال وسفر في المناطق المعتمة من الوجود الواقع. فيتوغّل بعيداً في ما وراء الظاهر أي في رحاب ما لاذ بالظل لا يُرى وما احتمى بالصمت لا يمكن أن يقال لأن العبارة تضيق عنه ولا تدركه إلا الإشارة. هذا الجانب البنائي الشكلي مجسّداً في قانون المشاكلة والمخالفة هو ما عدّته حركة الإحياء صميم الشعر وجوهره. والحال أن الشعر يوظّف تلك المكوّنات لكنه يتخطّاها. لذلك يظل الشعر غير قابل للتحديد يستعصي على المسك، واستعصاؤه ذاك راجع إلى كون النص الأدبي عامة لا يكشف من أبعاده البانية لأدبيته إلا بالقدر الذي يحجب ويخفي.

---

(١) الجاحظ، *الحيوان*، تحقيق عبد السلام هارون، ١٩٦٩، ص٣/ ٣٤.

(٢) رسالة ابن سينا ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، بيروت: دار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٣، ص١٦٢.

(٣) رسالة ابن رشد ضمن عبد الرحمن بدوي، ص ٢٤٣.

لا يعني هذا أن المحاكاة ليست مسألة ذات طابع إشكالي. فمحاكاة القديم قصد الاهتداء بمنجزه الفنّي هي، في حدّ ذاتها، نوع من الاغتذاء بذلك القديم. لكن الاكتفاء بإعادة إنتاجه حدث في غاية الخطورة. لأنه يعطّل فعل التنامي ويلغي الإبداع. بل إنه يعطّل الشعر ويستبيحه عندما يحوّله مجرّد أصداء لغيره. وعندها يضيع النص في غيره ويتلاشى فيه. وضياعه أمر طبيعي. ذلك أن الشعر حدث ابتداع كما يقول المنظرون العرب القدامى أنفسهم. يكتب ابن سينا جازما: «المشهور غير مستحسن في الشعر بل المستحسن فيه المخترع المبتدع.»[1] فإن اكتفى الشعر بالاهتداء والإقتداء لأنَ وبَطُلَ أن يكون شعراً. هذا أيضا ما يقرّه عبد القاهر الجرجاني على سبيل التفصيل والتوسّع في الإبانة والإيضاح. فيذهب إلى أن الشاعر مطالب بالتجديد الدائم والإبداع المتواصل. ذلك أن ما يبتدعه من صور شعرية تبدو في غاية الجدّة تصبح، بعد حين من الزمن، متداولة إذ سرعان

> ما تشيع وتتّسع وتذكر وتشهر حتى تخرج إلى حدّ المبتذل وإلى المشترك في أصله وحتى تجري، مع دقّة تفصيل فيها، مجرى المجمل الذي تقوله الصغيرة والعجوز الورهاء. فإنك تعلم أن قولنا «لا يشق غباره» الآن في الابتذال كقولنا «لا يلحق ولا يدرك» وهو كالبرق ونحو ذلك، إلاّ أنّا إذا رجعنا إلى أنفسنا علمنا أنه لم يكن كذلك من أصله، وأن الابتذال أتاه بعد أن قضى زماناً بطراءة الشباب وجدّة الفتاء وبعزّة المنيع. ولو قد منعك جانبه وطوى عنك نفسه لعرفت كيف يشقّ مطلبه ويصعب تناوله... وهذا الحكم في الطرق التي ابتدأها الأولون والعبارات التي لخّصها المتقدّمون والقوانين التي وضعوها حتى صارت في الاشتراك كالشيء المشترك من أوّله، والمبتذل الذي لم يكن الصون من شأنه... وربّ نفيس جلب إليك من الأمكنة الشاسعة وركب فيه النوى الشطون وقطع به عرض الفيافي، ثمّ أخفي عنك فضله حتى جهلت قدره إن سهل مرامه، واتّسع وجوده، ولو انقطع مدده عنك حتى تحتاج إلى طلبه من مضنّته لعلمت إحسان الجائي به إليك، والجالب المقرّب نيله عليك ولأكثرت من شكره بعد أن أقللت وأخذت نفسك بتلافي ما أهملت.[2]

---

(١) ابن سينا، ضمن بدوي، *فن الشعر*، ص ١٦٣.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، *أسرار البلاغة*، تحقيق هـ. ريتر، استانبول: مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤، ص ١٧٤.

ويذهب حازم القرطاجني إلى تأكيد التصوّر ذاته حين يشير إلى أن الشعر ابتداع أو لا يكون. والشاعر قادر على ما لا يقدر عليه غيره. ذلك أنه يمتلك طاقة تمكّنه من

> التهدّي إلى ما يقلّ التهدّي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته أو غاية له أو شاهد عليه أو شبيه له أو معاند أو كالجمع بين مفرقتين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها.[1]

من هنا يتّضح أن النصوص الإحيائية لم تكن على وعي بمقرّرات نظريّة العرب القدامى. لذلك تشكّلت متشبّثة بما تظنّه مجسّدا للهويّة القوميّة، مأخوذة بمقولة التأصيل، منشغلة بالماضي تهفو إلى إحيائه واقتفاء أثره. ولذلك أيضا تعاملت مع القديم العربي باعتباره جوهرا فردا لا يمكن أن يطاله التبدّل والتحوّل ولا سلطان للبلى عليه. والحال أن القديم العربي كيان تاريخيّ. ومعنى كونه تاريخيا أنه يمتلك طريقتين في الحضور. حضور زمانيّ بموجبه يفي بحاجات معاصريه. وحضور لازماني بموجبه يتخطّى لحظته ويظلّ يفي بحاجات الأجيال المتعاقبة جيلا بعد جيل. فهو ليس جوهرا بل هو علاقة وصيرورة. وهو، من جهة كونه علاقة وصيرورة، إنما يمثّل منطقة للاستكشاف.

هذا ما ظلّ غائبا عن الوعي الشعري في تلك المرحلة. لذلك اقترنت فكرة الهويّة بمطلق الأصالة. ولم يقع التفطّن إلى أن التأصيل مشروط أيضا باستشراف الآتي والنظر إلى قدّام. ذلك أن الهويّة متحوّلة وليست ثابتة. والإنسان نفسه ليس شكلا ثابتا. إنه حركة وانتقال وتجاوز. وهذا يعني أن الأصالة نفسها إنما تمثّل مشروعا للبناء. لقد تلقّف مطلق الهويّة ومطلق الأصالة الممارسات الشعريّة الإحيائية فلم يقع تبيّن الحدّ الفاصل بين القدامة والتّأصيل. ولم يقع التفطّن إلى أن القدامة توجّه ينشدّ إلى الماضي يهفو إلى إعادة إنتاجه. وهذا هو ما كرّسته النصوص وحرصت على إنجازه. أما التأصيل فإنه إنما يعلن عن نفسه في شكل حركة منشدّة

---

(١) حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تحقيق ابن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦، ص ١٤٤.

إلى الآتي. وهو، في الآن نفسه، بحث عمّا حدث في الماضي وما كان ممكن الحدوث ولم يحدث قصد جعله ممكنا وفتح الماضي على احتمالاته. إن التأصيل حدث ينشد فتح الزمن على ممكناته واحتمالاته ويهفو إلى جعل الممارسات الفكريّة والفنّية تشرع في ارتياد ما اعتبر، قديما، أفق مستحيلها. هذا، في رأيي، ما ظلّ غائبا أو يكاد في الممارسات الشعريّة التي انشغل أصحابها بالهويّة القوميّة باعتبارها هويّة ثابتة.

ترجع ضبابيّة الرؤى في جانب كبير منها إلى تبسيط مفاهيم الهويّة والأصالة والتراث والزمن والنصّ والكتابة. وهي ترجع أيضا إلى ما أشاعه مفهوم الإحياء من تمثّل للقديم العربي على أنه ركام يقطن الماضي. فلم يقع التفطّن إلى أن الإحياء مفهوم يحيل صراحة إلى الموت، لأنه يتضمّن تسليما مسكوتا عنه بأن الشعر العربي القديم قد هوى. والحال أن الشعر القديم، بل إن القديم العربي بأسره، يحيا معنا ويقيم على الأرض معنا مندسّا في لغتنا، عالقا بذواتنا، متكتّما على نفسه حتى في النصوص والتجارب التي جاءت تعلن الانشقاق عليه وتدعو إلى الانقطاع عنه.

لذلك يكفي أن تتمّ المقارنة بين هذه النصوص التي تشكّلت متوهّمة أنها تستلهم المنجز الفنّي للشعر العربي القديم والمنجزات الفنية والجماليّة التي تمكّن الشعراء الأسلاف من إرسائها، وسيتبيّن أن هذه النصوص لا تواصل الشعر القديم بل تخذله وتُفْقِرُه. فهي تحاكيه فعلا. لكنّها لا تغتذي بناره ولهبه وتتنامى ابتداء منه متغايرة معه. إنها تنجح في استنساخه. لكنها تكتفي في فعل الاستنساخ ذاك بجانبه البنائي الشكلي مجسّدا في الوزن والتسجيع والتقفيّة والمحسّنات البديعة. والحال أن تلك المكوّنات مجرّد عناصر تسهم في إدراج الكلام في دائرة النظم. لكنّها لا تستطيع بمفردها أن تبتني شعريّة الكلام لأن الشعريّة إنما تأتي نتاجا لعمليّة بناء تتولّد عن التضافر بين جميع البنى الإيقاعية والبنى الدلالية المكوّنة للنص الشعري. وهذا يعني أن تكريس تلك العناصر والاهتداء بها على أنها صميم الشعر القديم وسرّ شعريته إنما يمثّل نوعا من الحجب لذلك الشعر القديم نفسه. وبذلك تصبح عمليّة الانشداد الى ذلك القديم نوعا من الأصالة المتوهّمة التي لا تستردّ القديم وتستكشفه بل تشوّهه وتحجبه. طبيعي بعد ذلك أن يبادلها ذلك القديم مكرا بمكر. فيصبح حضوره فيها، أو حضور ما تيسّر منه، أمارة على وهنها وضعفها. ويكفّ اقتفاؤها له واهتداؤها بمنجزه الفنّي عن كونه فعل تأصيل ليصبح أمارة على عجزها عن فتح مجراها الخاصّ.

غير أن زعماء الإحياء توهّموا فيما هم يحاكون الشعر القديم أنهم يستقدمونه ويواصلون منجزه الفني. والحال أنهم كانوا يستقدمون ما أمكنهم تمثله من ذلك القديم ويزجّون به في منطقة التمزّقات التي تحياها الثقافة العربية في راهنها. ولم تكن حركة التحديث الرومانسي على وعي تام بالفجوة الخطيرة التي تفصل ما بين النص الإحيائي والنص الشعري القديم حين أعلنت التمرّد على الشعر القديم ونادت بالانعتاق من طرائق العرب في تصريف الكلام وإجرائه. لم تتمثّل المسافة الفاصلة بين الصوت والصدى. لقد كان الصدى، في تصوّرها التبسيطي، هو الصوت ذاته. فلقد أعلنت رفضها لطرائق الإحيائيين في تصريف الكلام. ثم طالبت برفض الشعر العربي القديم الذي يحاكيه الإحيائيون ويهتدون ببعض منجزاته.

لذلك جاءت الكتابات النقدية متوتّرة مثقلة بالتهجّم الصريح على شعر الإحياء الذي ينعته العقاد[1] «بانحطاط الخيال وتقليدية الصور وتفتيتها، دون طاقة خلاّقة تلحمها أو عاطفة تقف وراءها بالإضافة إلى نسخ صور القدماء وتشويهها.» وإلى الرأي نفسه ذهب المنفلوطي إذ اعتبر شعر الإحياء مجرّد صنعة خواء وكتب[2]:

> شعراء مصر في هذا العصر ليسوا شعراء هذا البلد ولا هذا الزمن، وإنما هم جماعة من تجّار العاديات، لا يزالون يصوّرون لنا في هذه العصور تماثيل كاذبة لآداب الجاهلية الأولى.

ولذلك أيضاً جاءت الكتابات النقدية طافحة بالتهجّم على الشعر القديم. وجاءت الكتابات التنظيرية محكومة، إلى حد الهوس، بالدعوة إلى تبديل مفهوم الكتابة ووظيفتها وطرائق إنجازها. لكن تلك الدعوة لم تكن على وعي بمتعلّقها. لقد كانت ترفض الشعر القديم. وتحاول جاهدة أن تتملّص من سلطانه ومقدرته الهائلة على الاندساس في النص الجديد. وكانت تهفو، في الآن نفسه، إلى رسم معالم المفهوم الجديد الذي تنشده وتكاد لا تعيه ولا تدركه.

---

(١) أورده علي عباس علوان، في *تطور الشعر العربي الحديث في العراق*، ص ٩٨.

(٢) انظر مقدمة *ديوان الكاشف*، لأحمد الكاشف، ص ل/ ٢.

يكفي هنا أن تتمّ إعادة النظر في التعريف الذي يسنّه نعيمة للشعر البديل وسيتبيّن أن الوعي الرومانسي كان وعياً في منتهى الشقاء. تجلّى هذا الشقاء في شكل رفض للقديم وعجز عن الإمساك بالجديد الذي تهفو الذات إلى بلوغه ولا تدركه فيأتي الكلام عن الشعر الجديد ليوهم بأنه تعريف للشعر يضبط حدّه وطرائق إنجازه ووظيفته. لكن التعريف يرد في شكل إيماءات إلى جديد تظل الذات تلحّ في طلبه ولا تدركه. يكتب نعيمة معرّفاً الشعر الجديد: [1]

> الشعر هو غلبة النور على الظلمة، والحق على الباطل. هو ترنيمة البلبل ونوح الورق، وخرير الجدول وقصف الرعد. هو ابتسامة الطفل ودمعة الثكلى، وتورّد وجنة العذراء وتجعّد وجه الشيخ. هو جمال البقاء وبقاء الجمال. الشعر لذة التمتّع بالحياة، والرعشة أمام وجه الموت. هو الحب والبغض، والنعيم والشقاء. هو صرخة البائس وقهقهة السكران ولهفة الضعيف وعجب القوي.

هكذا يدور الكلام على نفسه فيتشكّل في قالب حشود من استعارات تتوالد لا تكلّ. إن نعيمة لا يطال متعلّقة ولا يظفر بتعريف جامع مانع فيحتمي بالاستعارة ويلتجئ إليها. والاستعارة هي نوع من قياس الأغمض على الأوضح قصد إيضاحه وتبيانه. وهذا يعني، ضمنياً، أن التعريف الذي نهض كلام نعيمة لسنّه وإرسائه ظلّ غامضا غير بيّن. فحشود الاستعارات التي جاءت تنشد إيضاحه وتبيانه مستخدمة القياس والتقريب لم تنجح في ذلك، بل أسهمت في إشاعة الغموض من حوله. وتواليها على ذلك النحو إنما يشي بعذابات الذات وهي تنشد تعريفاً لا تدرك كنهه. فيبدو الشعر، تبعاً لذلك، كأنه كلّ شيء أو كأنه لا شيء. بل إنه كما اللاّشيء حاضر في كلّ شيء.

تتكوّن أطراف الاستعارات التي يستخدمها نعيمة من صنفين من الكلمات. صنف يوحي برعب الوجود. وهذا ما تعبّر عنه كلمات الظلمة والباطل والنوح والدمعة والرعشة أمام الموت. أما الصنف الآخر فيوحي بغبطة الوجود وقد أعلنت عن نفسها عارمة في الموجود أو في البعض من تفاصيله وجزئياته. وهذا ما ترشح بالدلالة عليه كلمات النور والحق والترنيمة والابتسامة

---

(١) نعيمة، *الغربال*، ص٧٦.

والجمال والحب. وهذا يعني أن الشعر خطاب يتشكّل منشغلا بالضدّين المرعبين، بالوجود والعدم وهما يتقدّمان ويسري كلّ منهما بطيئاً ثقيلاً في أحشاء الآخر يهفو إلى إبادته في حركة لا تهدأ ولاتكلّ. لكن هذا التأويل يظلّ مجرّد تأويل لا غير. بل إنه يصبح نتيجة ما تشيعه الاستعارات من غموض أمارة على أن القائم بالتعريف لم يدرك متعلّقه على نحو صارم.

ههنا بالضبط، في هذا الحيّز الممتدّ بين رفض الشعر القديم والتعلّق بمفهوم للشعر ملتحف بالغموض، متسربل بالتعتيم، غير بيِّن، لا يطال إلاّ بالالتجاء إلى القياس والتقريب، وجدت المغالطة لها موضعاً شغلته وشرعت في العمل. وفي هذا الحيّز الممتدّ من رفض القديم إلى البحث الممضّ العاتي عن متعلّق غامض لا يدرك ولا يطال، تشكّل الوعي الشقي وكشف حال الارتباك التي تعيشها الذات في رحلة البحث عن المخالف والمغاير والجديد. إنه وعي الذات وهي تواجه تغريبتها في العصر الحديث ولا تملك من تمزّقاتها فكاكا. فهي تقف في المهبّ بالضبط. إنها ترفض ما تجهل أي الشعر القديم، وتتعلّق بتباشير ما تجهل أي بمفهوم للشعر جديد لا يكاد يطال.

هذه الرغبة الجارفة في التجديد وفي محو القديم ونسيانه وإلقائه في العتمة هي التي وضعت الخطاب التحديثي في حضرة مستحيلاته فلم يقع التفطّن إلى أن مآزق الإبداع في الثقافة العربيّة إنما تعلن عن نفسها وفق أكثر من مظهر وتتزيّا بأكثر من قناع، لكنّها تظل واحدة. وهي لا تتعلّق براهن الإبداع ومستقبله فحسب، بل تطال العلاقات الممكنة والمحتملة مع القديم العربي وكيفيّات استكشافه وإعادة قراءته وفق النسق الذي، بموجبه، يكفّ حضور القديم العربي بيننا عن كونه عامل اغتراب وتغريب. لا سيّما أن المآزق توهم بأنها مآزق الشعر وحده، في حين أنها تطال الكتابة بمختلف أجناسها. إنها ضاربة بجذورها هناك عميقا في بنية الثقافة العربية المعاصرة وما طرحته الأجيال المتعاقبة من أسئلة وإجابات.

إن الرغبة في المغايرة والابتداء من أوّل هي التي جعلت النقد يكفّ عن كونه قراءة واستكشافاً للنص الشعري ويتحوّل إلى خطاب سجين لمسبقاته ومقرّراته ورغباته. لم يكن النقد حدث سفر في مجاهل النص وفعل ترحال في أصقاعه المحجّبة حيث يكون الجدل على أشدّه بين نمط من الكتابة يريد أن يفتتح له مجرى يتغاير مع الشعر القديم فيما هو يمثّل لحظة تنام

له ، وما يمتلكه ذلك النمط القديم نفسه من سلطان على النص الناشئ يجعل محاولة التّغاير مجرّد وهم . وبذلك يضيع النص الجديد في تلاوين القديم حين لا يغتذي بمنجزه الفني . وبدل أن يتنامى ابتداء منه يتلاشى فيه ويضيع في رحابه . فيبدو حين يحضر بيننا مجرّد أصداء لغيره تضعنا حين نتملاّها في حضرة الشعر وهو يستباح .

لقد كان النقد فعل استباق للشعر والشاعر . وجاء هذا الانقلاب في الأدوار ، بدوره ، مُحمَّلاً بالدلالات والمفارقات . فإبادة الماضي مجسّدا في الشعر القديم ومنجزه الفنّي إنما تتضمّن شكلا من أشكال إبادة الذات وإبادة الحاضر مجسّدا في النص الجديد . ذلك أن الماضي علاقة وصيرورة . وهو يمتلك ، نتيجة كونه علاقة وصيرورة ، كلمة يقولها . دائماً تكون للماضي مهما أوغل في المضيّ والتستّر كلمة يقولها ، حتى إذا كانت تلك الكلمة متكتّمة على نفسها غاية التكتّم في النص الجديد نفسه . فللنصّ الجديد ذاكرة يصدر عنها . وذاكرته هي محصّل ما أنجز قبله من نصوص .

يتجلّى ذلك في كون النص الجديد إمّا أن يكون لحظة تنام للقديم فيغتذي بمنجزاته ويفتتح آفاقا لا عهد للقديم نفسه بها ، أو يصبح مجرّد تنويع على فروع من ذلك القديم وتشويهاً لما به أُمِّن بقاءه وضمن استمراره . ثمّة فجوة خطيرة حصلت بين ما نادى به الرومانسيون وما أنجزوه . ثمّة مسافة فاصلة بين النص الشعري الذي أنتجوه والخطاب النقدي النظري المرافق له . ذلك أن المنجزات لم ترتق إلى مستوى الطموحات . لقد كان الطرح النظري متقدّما على الممارسات الشعرية . كان التنظير فعل استباق للشعر وحرص على افتتاح دروب لم يتمكّن من ارتيادها . وسواء تمّ النظر في ما نادى به الشابي أو نعيمة أو العقاد في كتاباتهم النظرية وتمت مقارنته بما أنجزوه من أشعار فإن النتيجة تظلّ واحدة . لقد تشكّلت خطاباتهم حول الشعر لتعبّر عن رغباتهم وأهوائهم وطموحاتهم . وهي جميعا طموحات لم تتحقّق في دواوينهم . لقد تعايش في كتاباتهم الطموح والانكسار وامتزجت الرغبات والأهواء بالعجز عن بلوغ المراد . بل إن النصوص الشعرية التي أنجزها التحديث الرومانسي ، لاسيما في بداياته الأولى مع مدرسة الديوان ، قد تشكّلت محمّلة بقيم جمالية شدّت الممارسة الشعرية إلى ماضيها شدّاً عنيفا وأفقدتها طابع الجدّة الذي بشّر به أصحاب تلك النصوص في كتاباتهم

النظرية. حتى أن الناظر في ما أنتجوه من شعر سرعان ما يلاحظ أنه شعر قد «سيطرت عليه جميع قيم القصيدة التقليدية في أشدّ العصور ظلاماً.»[١]

لقد كان الشاعر الرومانسي مسكوناً بقلق البحث عن سبل الشروع في إنجاز مشروع التّغاير. بل إنه كان على وعي تامّ- وهذه حال أبي شادي مثلا- بأن الشكل المتعارف للقصيدة العربية يجعل النص الجديد الذي يهتدي بمنجز تلك القصيدة مهدّداً بالتلاشي في ما ليس منه، أي مهددا باقتفاء أثر النصوص القديمة. فالشكل القديم كثيرا ما يجبر الشاعر على استخدام إيقاع وأساليب وأنساق كامنة مندسّة في لاوعيه. وهي تأتي، في لحظة الكتابة، لتتلقّف نصه وتملي عليه «المعجم والإيقاع والأسلوب»[٢] فيما هي تمارس على طاقاته الذاتية نوعاً من اللّجم. وبذلك يستباح النص، وبدل أن يمثل الشاعر في حضرة الشعر وينجز نصّه والشعر يكون، تمثل النصوص القديمة في حضرته وتحوّل نصه إلى مجرّد أصداء تشي بتيه الشعر وتلاشيه وضياعه في ما ليس منه، وتيه الشاعر في رحاب افتتحها من قبل غيره من الشعراء الأسلاف.

---

(١) علي عباس علوان، *تطور الشعر العربي الحديث في العراق*، ص ٣٧٧. ألحّ المؤلف على أن المسافة بين التصوّرات النظرية والإنجاز النصي كانت مسافة هائلة لدى شعراء الديوان. فالعقاد ظلّ ينادي بضرورة العدول بالشعر عن الأغراض سواء كان الغرض في المدح أو في الهجاء. كان العقاد ضدّ شعر المناسبات. ولكنه كتب أسوأ أنواع المدائح. ولعل أسوأ مدّاح عرفه الشعر العربي لم يصنع صنيع العقاد. أما موضوع الحب فقد أحاله العقاد إلى موضوع سمج سخيف يذكّر، إلى حدّ بعيد، بشعر الفترات المظلمة قبل الإحياء ويُذكّر بموقف من المرأة هو أشدّ المواقف قتامة. إذ تصبح المرأة في نظره مجرّد جسد «يؤكل» وخواناً للقصف. يقول:

مائدة أسرف في طهيها	عشرين عاماً عبقريّ الزمان
أكرمنا الطاهي بها ساعة	فكيف ما بمكرم يلقى الهوان
حسن وأنس وحياء معاً	وطلعة البدر ونفح الجنان

والمائدة هنا هي المرأة، على نار هادئة أعدّت. انظر *تطور الشعر العربي الحديث في العراق*، ص٣٧٧-٣٧٩. كما أورده محمد الأسعد في كتابه *بحثاً عن الحداثة*، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦ ص ١٢١.

(٢) س. موريه، *حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث*، ترجمة سعد مصلوح، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٦٩، ص ٧٨.

هذا الوعي المضمر بأن القصيدة القديمة ليست مجرّد شكل أو وعاء خاو واقف في العراء بل هي عبارة عن كيان يظلّ دائم الحضور في اللحظة الحاضرة هو الذي جعل حركة التحديث الرومانسي تمضي إلى حدّ قبول الشعر المنثور. ولم يكن محو المسافة الفاصلة بين الشعر والنثر خاليا من الدلالة. إنه يترجم الرغبة الجارفة في التملّص من القديم وسلطانه. وهو راجع إلى تسليم مضمر مسكوت عنه بأن النص الشعري القديم لا يقطن الماضي بل هو جسد متأسّس من بنى نحوية وبنى صرفية وبنى إيقاعية ودلالية هي التي تبني مجتمعة الرؤية التي تدير ذلك النص وتبتني جماليته وتضمن له، في الآن نفسه، أن يظلّ دائم الحضور يمارس فعله في الوجدان الجماعي ويفتن الأجيال جيلا بعد جيل. يكتب أبو شادي محتفياً بقصيدة لا تقوم على الوزن والتقفية: «إن هذا الشعر يعتمد على طاقته فحسب لا على صنعة أو بهرج أو موسيقى. وهو برهان على صدق ما نادينا به من قديم عن كفاية اللغة العربية لخدمة الشعر.»[١]

هل الخروج عن الوزن وعليه والعدول عن التقفية يكفيان وحدهما لتحقيق الخروج عن طرائق العرب في تصريف الكلام وإجرائه؟ إن طريقة التصريف وكيفية الإجراء تحملان في أقاصيهما البعيدة المحجّبة موقفاً من الكلمة وموقفاً من العالم وتكشفان عن طريقة العرب القدامى في المقام على الأرض. هذا ما لهج به أبو شادي على نحو خافت. وهذا ما جعل منطلقات حركة التحديث الرومانسي وكيفيات قراءتها لإشكالية المعاصرة والتجديد توهم، في الظاهر، بأنها قائمة على رؤية مأخوذة بالآتي الذي لم يصر بعد. فحرصت على تلمّس الطريق المؤدية إلى الابتداء والابتداع. ولكن رؤيتها ظلّت تتحرّك في رحاب الاتّباع. فلقد رفضت الحركة اتّباع القديم العربي والاقتداء بمنجزه. لكنها نادت، فيما هي تظنّ بأنها تقف ضدّ التقليد والاتّباع، باتّباع الشعر الأوروبي وتقليد منجزه. منذ بداياتها الأولى كانت حركة التحديث مأخوذة بالآخر الأوروبي. منذ بداياتها وقبل تشكّل النص الشعري الرومانسي على نحو صارم، كان بولس شحادة قد دعا الشعراء العرب سنة ١٩٠٦ إلى ضرورة الاهتداء بالشعر الأوروبي والسير على خطاه في كتابة الشعر غير المقفّى

---

(١) أحمد زكي أبو شادي، *قضايا الشعر المعاصر*، القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٨.

لأنه يجعل النظم أسهل ويمكّن الشاعر من أن «يعبّر عن نفسه بطريق طبيعي كما فعل «ميلتون» و«شكسبير» في شعرهما المرسل.»[1]

لكن التقليد حمّال أوجه. وللتقليد أقنعة يلتحف بها في السرّ. والتقليد محاولة يائسة لاستبطان الآخر وتملّكه وجعله يمحّي في الذات ولا يداخلها فحسب، بل يتماهى معها. وهو من هذه الزاوية على الأقلّ درب مقفل مسدود. لذلك حين نقرأ مجمل الشعر الرومانسي العربي يبرز أمامنا التّعارض الخطير الهائل بين النص النقدي والنص الشعري إذ يقول النص الشعري ما جاهد الخطاب النقدي المرافق له ليحجبه. إن النص النقدي يبشّر بالتجديد والابتداء فيما النص الشعري نص يتحرّك في رحاب المحافظة. حتى أن المحافظة تصبح بمثابة قانون مندّس في تلاوينه.

يكفي لتمثّل هذا التعارض الخطير أن تتمّ العودة إلى نصوص شاعر مثل عبد الرحمن شكري، وسيتّضح أن الصور ظلّت تتحرك في نطاق التشبيه وتعوّل على القياس والتقريب. وهي بالإضافة إلى ذلك صور يحكمها قانون التجاور إذ يمكن أن تستقلّ كل صورة بمفردها من حيث البنية النحوية والدلالية. وهذا وحده كاف ليعصف بمقولة وحدة النص التي طرحت بديلا عن وحدة البيت. أما قانون التشابك الذي سيحكم الصور في النص الحديث ويوحّد بينها وفق نسق بموجبه لا يمكن للصورة أن تدلّ بمفردها بل تتعاضد مع غيرها من الصور التي تمثّل مجتمعة جسد النص، فإنه حدث لن يتحقق إلا في نصوص لاحقة بدءاً بنصوص السيّاب لحظة اكتمالها ونضجها.

أما إذا تمّ النظر في المعجم الذي عليه جريان أغلب نصوص عبد الرحمن شكري فسرعان ما يتّضح أنه يدور حول مفاهيم جرت في الشعر القديم مجرى العادة. منها مثلا مفاهيم الدهر والوصال والصدّ والتمنّع. وبذلك يصبح المعجم المستخدم مجرّد تنويع على فروع من القديم. وعلى هذا الاتّباع أيضا جريان العديد من نصوص الشابي رغم أنها تعدّ لحظة متألّقة في مسار الشعر الرومانسي العربي. ثمّة تعارض واضح بين رغبات الشاعر في

---

(١) س. موريه، *حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث*، ص ٣١. والمقولة مقتطفة من مقال نشر بمجلة الهلال، ١٤/ ٤/ ١٩٠٦.

التجديد ونصوصه التي تصبح الكتابة فيها مجرّد اهتداء بالموروث الشعري العربي. حتى لكأن شعراء من أمثال عمر بن أبي ربيعة وأبي العتاهية والمتنبي والمعريّ يتلبّسون بالشاعر ويتداولون صوته على نحو مدهش. أو كأن الواحد منهم يتسلّل إلى ذات الشابي ويسكنها من الداخل فتغيم ملامحه لتعير مكانها إلى ذلك السلف الطالع من الظلّ. يحدّث الشابي عن المجد مثلا فيضيع نصّه في صوت المتنبي. يكتب:[1]

يودّ الفتى لو خاض عاصفة الرّدى وصدّ الخميس المجرّد والأسد الوردا

ثم تتلبّس لغة عمر بن أبي ربيعة ومعجمه الشعري بلغة الشابي وتحلّ محلّها فيرد نص «ليلة عند الحبيب» مثلا مجرّد تنويع على نص عمر بن أبي ربيعة «أمن آل نعم» من حيث أحداثه. أما اللغة فإنها تشهد تحوّلا جذريا حتى أن المرأة التي كان الشابي يشبهها بالطفولة وبالصباح الوليد تصبح شبيهة الفرس في مشيتها وهي الكاعب البضّ:

كاعب هيفاء بضّ طفلة دمية منها جميع العجب
خطرت تمشي بروض زاهر مشية الخيل بوحل السبب[2]

و هو يعمد إلى استلهام الشعر العربي القديم آن وصفه لنظرتها إذ يشبّها على الطريقة المتعارفة في الشعر القديم، بالنبال والسهام:

ونبال صوّبتها جمّة نحو قلبي الهائم[3]

لا يعني هذا أن حركة التحديث الرومانسي كانت مجرّد حدث عارض عابر. فلقد تمكّنت من تحقيق أمرين في غاية الأهمية. تمّ الأول على مستوى الموقف من حدث الكتابة. أما الثاني فإنه يخصّ طرائق إنجاز هذا الحدث. تمثّلت المنجزات على مستوى الموقف من حدث الكتابة في كون التحديث الرومانسي قد تمكّن، رغم تعثّره وانكساراته العديدة، من الإسهام في دحر فكرة قدسيّة الماضي مجسّدة في عمود الشعر وطرائق

---

(١) أبو القاسم الشابي، *أغاني الحياة*، تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧٠، ص ٨٠.

(٢) نفسه، ص ٢٨٧. انظر لمزيد تمثّل هذه الظاهرة محمد لطفي اليوسفي، «لحظة المكاشفة الشعرية عند الشابي» ضمن *دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً*، تونس: بيت الحكمة، ١٩٨٨، ص ٥٥-١٧٥.

(٣) أبو القاسم الشابي، *أغاني الحياة*، ص ٢٨٧.

العرب القدامى في تصريف الكلام. إنها المرة الأولى التي تبدأ فيها مراجعة الـذات على نحو صارم في تاريخ الثقافة العربية.

وهي أيضاً المرّة الأولى التي تعلن فيها هذه المراجعة الصارمة عن نفسها في أكثر من منبر مثل *الديوان والرابطة القلمية وأبولو والعالم الأدبي*، وغيرها، وفي أكثر من بلد من بينها مصر وسوريا ولبنان وتونس والجزائر و المهجر. وهي المرّة الأولى التي لا تكون فيها هذه المراجعة مجرد مطالبة بالعدول عن بعض السنن الشعرية،[1] بل كانت دعوة إلى الابتداع والابتداء. يتعلّق الأمر الثاني بمسألة تبدو في الظاهر مسألة بسيطة. وهي مسألة رفض الغرضية التي تحرّك في رحابها الشعر القديم. عن هذا الرفض يعبّر الشابي في نبرة تقريرية إخبارية غايتها التأكيد والإلحاح على الانعتاق من الغرضية، فيكتب:[2]

شعري نفاثة صدري	إن جاش فيه شعوري
....	....
لا أنظم الشعر أرجو	به رضاء الأمـــير
بمدحةٍ أو رثـــاء	تهدى لربّ الســـرير

هذا الخروج على الغرضية هو أكبر منجز تمكّن التحديث الرومانسي من الشروع في إرسائه. ذلك أن الغرضية التي داخلت الشعر القديم وانتظمته لا تمثّل موضوعاً للقول كما يبدو في الظاهر. بل إنها الموضع الذي يعلن فيه موقف العرب من الكلمة وما يطلبونه منها عن نفسه. إن الغرضية تحمل في تلاوينها رؤية للعالم وطريقة حضور فيه. وهي لحظة من اللحظات التي يتبدّى فيها مفهوم الكتابة ووظيفتها عند العرب.

فإذا استثنينا نصوص التّخوم ومنها مثلا ما أبدعه المتصوّفة والنصوص الإباحية والنصوص المنقبية التي تناولت مناقب الأولياء الصالحين وغيرها من النصوص التي افتتنت بالعجيب والغريب

---

(١) لقد كانت محاولات المولّدين في القرن الثالث مجرّد مراجعة تخص بعض سنن القول كالوقوف على الأطلال مثلاً ولم تكن مراجعة تخصّ التصوّر البياني الذي يدير الكلام وينتظمه.

(٢) أبو القاسم الشابي، *أغاني الحياة*، ص٢٦.

والمتوحّش، نلاحظ أن الشعر العربي يتجاذبه قطبان عليهما مداره وجريانه هما المدح والهجاء. أما بقية أفانين القول أي ما سمّوه الغزل والفخر والرثاء وما نعتوه بذمّ الدهر وغيرها فإنّها تمثّل، في تصوّرهم دائماً، مجرّد فروع صغرى ترجع إلى هذين الغرضين الكبيرين وتنحدر منهما. لأن محصّل الرثاء مدح الميت ومدار الغزل مدح المحبوب وإعلاء قيم الجماعة مجسّدة في المحبوب. أما الفخر فهو مديح لقيم المجموعة مسندة إلى ذات المتكلّم.

والناظر في ديوان الشعر العربي بدءاً بامرئ القيس وصولاً إلى شوقي يدرك، في يسر، أن الغرضية قانون يدير ذلك الديوان وينتظمه. إن الغرضية بداهة ومسلّمة. وللبداهة سلطان لا يردّ. وسلطانها ذاك هو الذي يجعل الدارس يسلّم بها بدل أن يتساءل عن سرّ وجودها. فإذا كانت الغرضية هي مدار القول وموضوعه فمعنى ذلك أننا أمام أمرين متضادّين إلى حدّ القطيعة. فإمّا أن يكون ديوان الشعر العربي بأسره مجرّد عود على بدء لم يكلّ طيلة أكثر من أربعة عشر قرناً، أو أن تلك الطريقة في التشكّل نتاج لموقف العرب من الكلام وطرائق تصريفه وإجرائه عن نفسه. وبذلك يصبح الخروج على تلك الغرضيّة في حد ذاته خروجا عن الرؤية التي تدير تلك الطريقة في تصريف الكلام وإجرائه.

هذا إشكال تتطلّب الإجابة عنه إحاطة بالقوانين المحجّبة التي تدير طرائق العرب القدامى في تصريف الكلام وابتداعه وإحاطة بمفهوم الشعر لديهم وتبيّن وظيفته وما يطلبونه منه. ذلك أن منابت هذه الغرضية مرميّة بعيداً في تلاوين الوظيفة التي أسندوها إلى الشعر. وهي مندسّة في ما يطلبونه من النص ومن الكلمة. إن التعامل مع النص والكلام مطلقاً كان قائماً في الثقافة العربية على إبراز قيمته النفعية بالمعنى الاجتماعي. فلقد عدّت الكلمة في مستوى الفعل من حيث البعد الإجرائي.[1]

إن الكلام في تصور العرب القدامى أكثر فاعلية من الفعل ذاته، لا سيما إذا انتظم في قالب شعر. «به تدفع العظائم، وتسلّ به السخائم وتخلب به العقول وتسحر به

---

(١) قيل إن النبي قال لحسان بن ثابت: «والله لشعرك أشدّ عليهم من وقع السهام في غبش الظلام». انظر الجاحظ، *البيان والتبيين*، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦١، ص١/٢٦٨.

الألباب.»[1] إنه «يسخّي الشحيح ويشجّع الجبان.»[2] لقد نظر العرب إلى الشعر من زاوية فعله لا ماهيته. فألحّوا على أن «الشعر كلام مُخَيِّل». بل إن التسليم بأن الشعر تخييل يداخل جميع الكتابات النظرية والنقدية. عنه يصدر جميع المفكرين ومنه ينطلقون في قراءتهم للحدث الشعري.

يذهب الفارابي إلى أن الشعر محاكاة وتخييل. يقول: «ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عن التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء.»[3] أما الشيخ الرئيس أبو علي بن سينا فيلحّ على هذا التصوّر ويؤكّده قائلا في نبرة جازمة: «ونقول نحن أولاً: إن الشعر كلام مُخَيَّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة.»[4] ومثل سلفه يجزم ابن رشد بأن «الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخَيَّلة.» و«التخييل يُري السامعين (ما يصفه الشاعر) كأنه محسوس ومنظور إليه.»[5] ويذهب الشهرستاني إلى حدّ الجزم بأن الشعراء في حاجة إلى التخييل أكثر ممّا هم في حاجة إلى الوزن لأن شعرية الكلام تقوم، في نظره، على إيراد المقدّمات المخيّلة فحسب.[6] لكنه يستدرك في ما بعد ويمضي إلى أن الوزن والقافية مجرّد عنصرين ثانويين يسهمان في إنجاح عملية التخييل.[7]

أما إذا نظرنا في كتاب *التعريفات* لأبي الحسن الجرجاني المتوفّى سنة ٨١٦هـ، وهذا التاريخ يشير صراحة إلى أن كتابه يمثّل لحظة تعتصر في صلبها المفاهيم العربية بعد أن استقرّت وحدّدت وضبطت، فإننا نجد أبا الحسن الجرجاني يقول في تعريف الشعر (باب الشين):

---

(١) ابن طباطبا، *عيار الشعر*، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، بيروت: دار الكتب العامة، ١٩٨٢، ص٢٢.

(٢) نفسه.

(٣) الفارابي، *إحصاء العلوم*، تحقيق عثمان أمين، القاهرة، ١٩٦٨، ص٨١-٨٥.

(٤) رسالة ابن سينا ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص١٦١.

(٥) رسالة ابن رشد ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص٢٠١-٢٢٩.

(٦) الشهرستاني، *الملل والنحل*، بيروت: دار المعرفة، ١٩٧٥، ص٢-٩٥.

(٧) نفسه.

الشعر لغة: العلم، وفي الاصطلاح: كلام مقفّى موزون على سبيل القصد والقيد. والشعر في اصطلاح المنطقين: قياس مؤلف من المخيّلات، والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير.[1]

واضح إذن أن التخييل هو القانون المركزي الذي يكمن وراء شعرية النص. بل إن شعريّة الكلام تنحدر منه وتنتج عنه. والكلام المخيّل، كما يعرّفه ابن سينا، هو «الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكريّ.»[2] من هنا يتبيّن أن التخييل هو فعل الشعر. بل إن الشعر هو فعل الشعر. معنى ذلك أن الشعر قد عرّف، في نظرية الشعر والشعريّة عند العرب، منظوراً إليه من زاوية وظيفته وفعله. لقد حصر المنظّرون القدامى هذه الوظيفة في ما يمتلكه الشعر من قدرة على تغيير الإنسان وتغيير رؤيته للعالم. لذلك يلحّ الفارابي على أن الأقاويل الشعرية لها غاية تهفو إلى بلوغها. وتتمثّل وظيفتها تلك في كونها تستعمل «في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء باستفزازه إليه واستدراجه نحوه.»[3] ويشير الفارابي إلى أن حدث الاستدراج يكون بالتنفير في الهجاء والترغيب في المدح. يكون الترغيب إذا «كان القول يخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً أو شيئاً أفضل وذلك إمّا جمالاً أو إجلالاً.»[4] ويكون التنفير «إذا كان القول يخيّل حالاً أو شيئاً أخسّ وذلك إمّا قبحاً أو هواناً.»[5]

اضطلع هذا التصوّر بدور القانون المركزي المندسّ في أقاصي نظرية العرب في الشعريّة. لذلك يلحّ عليه ابن سينا. بل إنه يعتبره المتعلّق الذي ينشده الشعر ويهفو إليه. فيشير، آن تعريفه للحدث الشعري، إلى أن الكلام الشعري هو الكلام المخيّل، كما أوضحت. ثم يلحّ على أن التخييل هو الذي يجعل «النفس تنبسط عن أمور

---

(١) أبو الحسن الجرجاني، *التعريفات*، تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧١، ص٦٧.

(٢) رسالة ابن سينا ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص١٦١.

(٣) الفارابي، *إحصاء العلوم*، ص٦٨-٦٩.

(٤) نفسه، ص٨١-٨٥.

(٥) الفارابي، *إحصاء العلوم*، ص٨١-٨٥.

وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار.»[1] والنفس إنما تنبسط تحت مفعول التخييل أي فعل الشعر فترغب أو تنقبض فتنفر.

ضمن هذا المنظور الذي يضطلع بدور الفضاء الذي تتحرّك في رحابه نظرية العرب القدامى يلحّ حازم القرطاجني على أن «الغرض من الأقاويل الشعرية هو استجلاب المنافع واستدفاع المضمار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عمّا يراد.»[2] وإلى التصوّر نفسه يذهب أبو الحسن الجرجاني حين يؤكد أن غاية الشعر هي «انفعال النفس بالترغيب والتنفير.»[3] إن غاية الشعر هي تغيير الإنسان. هذا ما يلحّ عليه المنظّرون القدامى. وهذا يعني أن التغيير إنما يتمّ باتجاه الأفضل. لذلك يتحرّك الشعر في اتجاهين كبيرين. أولهما مدح الخصال الممدوحة قصد ترسيخها والحث عليها. أما الثاني فمداره ومحصّل أمره ذمّ الخصال المذمومة قصد دحضها واستنهاض المتلقّي للنفور منها. لذلك حين يوضّح ابن رشد مدار المديح ومتعلّق الهجاء يسمّى الأول مديح «الأفعال الجميلة» وينعت الثاني بكونه «هجاء الأفعال القبيحة.»[4]

ليس المدح إذن مجرّد موضوع للقول أو مجرّد مدار له. وليس الهجاء اختياراً أتاه الشاعر. وكيف للشاعر وهو «أمير كلام»[5] له على اللغة سلطان وله على الكلام والتفنّن في تصريفه مقدرة متميّزة أن يختار الاتّباع طيلة أكثر من أربعة عشر قرناً؟ إن الغرضية التي أدارت الشعر العربي طيلة أكثر من أربعة عشر قرنا إنما تمثّل لحظة من لحظات تجلّي موقف العرب من الكلمة وما يطلبونه منها. بل إنها الموضع الذي تنكشف فيه رؤية العرب للعالم وطريقة إقامتهم على الأرض. وهذا يعني أن الخروج على الغرضية ليس أمراً بسيطاً كما يبدو في الظاهر، بل إنه حدث تاريخيّ له أهميّته في مسار تحوّلات الشعر العربي. وهذا ما سأحرص على تبيانه لاحقا.

---

(١) رسالة ابن سينا ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص١٦١.

(٢) حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص ٣٣٧.

(٣) أبو الحسن الجرجاني، *التعريفات*، ص٦٧.

(٤) رسالة ابن رشد ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص٢٠٧.

(٥) العبارة للخليل بن أحمد أوردها حازم القرطاجني، ص ١٤٣.

يتّضح من خلال ما تقدّم أن المرحلة الأولى من مراحل تشكّل الخطاب النقدي التحديثي والنص الشعري المرافق له كانت مدينة لحركة الإحياء التي تعايشت معها في السّجال. ذلك أن العلاقة بين التّوجهين وما انبنت عليه من صدام هي التي جعلت حركة التحديث تطوّر من وسائلها. ففيما كانت حركة الإحياء تستند إلى ما تعرفه من القديم العربي شعراً ونقداً وتزجّ به في الصراع، كانت حركة التحديث الرومانسي تنوّع من مطالعاتها وتستدعي البعض من منجزات التيار الرومانسي الأوروبي أو تستقدم ما تمكّنت من تمثّله، خطأ وصواباً، وتزجّ به في الصراع أيضاً. وهذا ما يصرّح به العقاد قائلاً:[1]

> فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزية ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي... وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين.

لذلك حفلت كتابات النقاد والمنظّرين العرب الرومانسيين ومذكراتهم بأسماء كبار الرومانسيين الأوروبيين من أمثال وردزورث وشيلي وكولريدج وبلايك ولامارتين وغيرهم. لكن تلك الكتابات النقدية والتنظيرات لم تكن حدث اغتذاء بمنجزات رموز الرومانسية الأوروبية وفعل اهتداء بمقرّراتهم النظرية بقدر ما كانت حدث افتتان بهم وبمنجزاتهم، وفعل استنساخ ونقل قسريّ لبعض المقتطفات من آرائهم وأطروحاتهم التي تمّ استقدامها للزجّ بها في الصراع ضدّ الإحيائيين والتقليديين.[2]

والاستنساخ، في هذه الحال، ليس مجرّد نقل لآراء من ثقافة إلى أخرى. إنه لحظة يتمّ فيها خلع المقولات والأفكار من منابتها. وعمليّة الخلع تلك من شأنها أن تدخل من الضّيم على الفكرة أو المقولة المنقولة ما يجعلها تشهد الكثير من التبسيط والإفقار. فتصبح الفكرة المنقولة

---

(١) عباس محمود العقاد، *شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي*، ص١٩٢.

(٢) محمود الربيعي، *في نقد الشعر*، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨. يوضح المؤلّف في الفصل الخامس حجم الاستنساخ، ص ١٢٣-١٧٧.

كما لو أنها مجرّد صدى بعيد للفكرة الأصلية. والصدى يمكن أن تتراءى من خلاله ملامح الفكرة الأصلية لكنّها لا تحضر في الثقافة التي استنسختها حضوراً فاعلاً. لا سيما أن الفكرة أو المقولة المستقدمة إنما تمّ تأسيسها في واقع ثقافي مغاير. وهي تمتلك شروطا تاريخيّة إن هيّ حوّلت عنها وخلعت منها صارت يتيمة مسخا.[1]

هذا أيضا ما يفسّر بعض أوجه التعارض الحاصل بين تنظيرات الرومانسيين العرب ونصوصهم الشعرية. إن النصوص الشعرية تقول ما جاهدت النصوص النقدية والتنظيرية لتحجبه. لقد ظلّ النص الرومانسي يتحرّك، في أغلب الأحيان، في رحاب رؤية العرب للعالم وللكلام. ظلّ يهفو إلى التملّص منها ولا يدرك متعلّقة إلاّ نادراً. بل إنه كثيرا ما كان ينزل دون المنجز الفني للشعر القديم فيما كان منتجوه يتوهّمون أنهم افتتحوا آفاقا جديدة لم يسبقوا إليها عبر مجمل تاريخ الشعر العربي. فإذا بالنصّ الذي أنجزوه يقف في المابين بالضبط، أي في تلك المنطقة الخلاء الواقعة بين النص القديم الذي يرفضونه ولا يفهمون سرّ قوّته ومدى مقدرته على الاستمرار، ونصّ مُبْتَغى ينشدونه ولا يقدرون على ملامسة تخومه والارتقاء إلى ذراه.

---

(١) انظر في هذا الصدد تمثيلاً: مقدمة ديوان *الثمرات* لشكري، و*الخيال الشعري عند العرب* حيث يجاهر الشابي بأن شاعرا فرنسيا واحدا هو لامارتين قد فاق كلّ شعراء العربية مجتمعين. يكتب مثلا: «أسألكم بحق ما تقدّسون في هذا العالم، هل تجدون بين شعراء العربية هذه الروح القوية المضطرمة الشاعرة.» و*الغربال* لنعيمة حافل بأسماء الشعراء الغربيين الذين يمجّدهم ويرفعهم إلى أعلى علّيين. فيعتبر الشعراء العرب قد عاشوا سدى لأنهم أهدروا أعمارهم في التغزّل « بظباء الفلاة ولمعان المشرفيّات ووقع سنابك الخيل وسفك الدماء ومشي الإبل وأطلال المنازل.» أما الشعراء الغربيين فيعدّهم كائنات أثيريّة نورانيّة هبطت من السماء محمّلة برسالة إنسانيّة تنشد تخليص البشر أجمعين من مهاوي التهلكة. يكتب: «لقد اختارتهم السماء أصفياءها وأسكنتهم الأولمب ولمست شفاههم بجمرة الحقّ فكانت عظاتهم تتّقد به، وتلمس القلوب المظلمة فتجعلها آنية جديدة للحقّ. هؤلاء شموع موقدة في دياجير العالم لتهدي العالم إلى النور. هؤلاء أجنحة تطير بالإنسانيّة إلى حيث الجمال والكمال والمحبّة. هؤلاء أرواح سماويّة تخفر مهاوي الهلاك وتنادي السائرين إليها «احترسوا» هؤلاء صوت صارخ في البرية «أعدّوا سبل الحقّ». هؤلاء معلّمو الإنسانيّة وقوّادها»، *الغربال*، ص ٤٧-٤٩.

لذلك جاء النص الشعري الرومانسي منشغلاً بذاته إلى حدّ الهوس. فصارت الكتابة فيه نوعا من التنظير للشعر.[1] حتى لكأن النص يعجز عن فتح مجراه بعيداً عن خبرات الشعر القديم فيدور على نفسه، ويتحوّل إلى بيان شعري يرسم للكتابة متعلّقها الذي لا تطاله ولا تقدر عليه. لكن تحوّل النص إلى بيان في مفهوم الشعر أو وظيفته كثيرا ما يعصف بشعريّة النص. إذ تجتاحه العبارات التقريرية والجمل الإخبارية التي تفي بحاجات البيان وتخدمها لكنها لا تفي بحاجات الشعر بل تخونه وتخذله وتكاد تخرجه من دائرة الشعر وترميه على درب متاه، هو درب الشعر يحاول أن يكون ولا يكون.

إن الأسئلة التي تمكّن الرومانسيون من صياغتها تظلّ من المنجزات الهامّة التي افتتحت عهد المساءلة الصارمة للذات وللقديم العربي واستشراف الممكن والمحتمل. وأهمية هذه الحركة لا تتأتّى ممّا أنجزته من نصوص شعرية بل ممّا أشارت إليه من دروب وممكنات. غير أن اللافت في تاريخ هذه الحركة ومنجزاتها هو كونها ستتواصل بالمشرق العربي وتضع الشعر على عتبات تحوّلات جذرية. أما في المغرب فإن القدامة ستثأر لنفسها مما تمكّن شعراء من أمثال الشابي ورمضان حمّود وعبد الكريم بن ثابت من إنجازه.[2] أما كتبه كل من عبد القادر حسن وعبد الغني سكيرج وعبد المجيد بن جلون وعبد القادر المقدّم وإدريس الجاي وغيرهم في المغرب بعد وفاة الشابي ورمضان حمّود فإنه لا يمثّل أي تطويرا لمنجزات التوجّه الرومانسي. لا سيما أن الحركة الرومانسية في المغرب الأقصى قد «تأخّرت كثيرا في الظهور، بالمقارنة مع مثيلاتها في

---

(١) يدرك الناظر في ديوان الشعر الرومانسي انشغال الشاعر بالتنظير للشعر في قصائده. يكتب شكري في الجزء الرابع من ديوانه، ص ٢٦:

والشعر مرآة الحياة ... يطل من مرآتها

ويكتب أيضا في الجزء الثالث ص ١٢:

ألا يا طائر الفردو ... س إن الشعر وجدان

ههنا تتنزّل نصوص الشابي التي تناولت إيضاح مفهومه للشعر، انظر *أغاني الحياة*، نص «شعري»، ص٢٦، ونص «قلت للشعر»، ص ١٢٧، ونص «نشيد الجبار»، ٢٥٦.

(٢) نشر عبد الكريم بن ثابت ديوانا أوّلا في تونس يحمل عنوان *حديث مصباح*، تونس: سلسلة كتاب البعث، ١٩٥٧. ثم نشر ديوانا آخر يحمل عنوان *ديوان الحرية*، الرباط: سلسلة كتاب العلم، ١٩٦٨.

لبنان ومصر والمهاجر الأمريكية وتونس.»[١] ففي حين كانت القصيدة بالمشرق العربي تدشّن عهد الخروج على نظام الشطرين.[٢] كانت القصيدة بالمغرب الأقصى والمغرب العربي عامّة تستلهم المنجز الرومانسي وتعيد إنتاجه مما جعل أجيالا متعاقبة من الشعراء الذين مارسوا الكتابة في الفترة الممتدة من تاريخ وفاة الشابي في خريف سنة ١٩٣٤حتى نهاية الستينات، يعجزون عن الإسهام في تحديث أسئلة الثقافة العربية.

من هنا يتبيّن لماذا تحوّل الشابي في المغرب العربي إلى رمز وامتلك سلطة الرمز. إنه أوّل مغربي يسهم مع أبناء جيله من التحديثيين العرب في صياغة أسئلة الحداثة الشعريّة. و هو أوّل مغربي يعلن شرعة الخروج و الابتداء. والناظر في كتابات رمضان حمّود مثلا يلاحظ أن الممارسة الشعريّة لديه لم ترتق إلى مستوى الوعي النظري الذي عبّر عنه في مقالاته النقديّة. فكثيرا ما كان يرتبك ويعود إلى الغرضيّة فيمدح ويهجو. أما الشابي فقد كان مأخوذا بأسئلة الشعر، مسكونا بفكرة المغايرة في كتاباته النظريّة وممارسته الشعريّة. فتمكّن، تبعا لذلك، من زعزعة الأساسات التي ينهض عليها الشعر الإحيائي بالمغرب العربي. لكنّه نشأ محاصرا معزولا. لقد كان على وعي بأن حركة التحديث بالمشرق العربي حركة جماعيّة يصعب أن تنكفئ أو تنتكس. كان على وعي أيضا بما يتهدّد فعله الفردي من خطر التلاشي. لذلك احتمى بمجلّة *أبولو*. لم تكن محنة الشابي بالمغرب العربي وقتها، محنة شخص فرد. لقد كانت محنة سؤال يوضع بين قوسين ثم يجتثّ ويُرمَى خارجا.

---

(١) عبد الجليل ناظم، *ديوان الشعر المغربي الرومانسي*: مختارات، الدار البيضاء: منشورات وزارة الثقافة بالتعاون مع بيت الشعر في المغرب، ٢٠٠٣، ص٨.

(٢) أشار عبد الجليل ناظم إلى أن أجيالا من الشعراء الرومانسيين الذين اختار البعض من قصائدهم ضمن *ديوان الشعر المغربي الرومانسي* قد طواهم النسيان فكتب: «شعراء هذه الحركة، على غرار الشعراء التقليديين المغاربة، نسي بعضهم بعضل ثم نسيناهم. وحتى أولئك الذين لم ننسهم، بسبب انتمائهم السياسي إلى حزب الاستقلال الذي وفّر لهم إمكانية النشر، أصبحوا مهمّشين... نحن لا نتوفّر على دواوين أهم هؤلاء الشعراء ولا على ديوان يجمع منتخبات من شعرهم وآرائهم، كما لا نجد ذكرا شائعا لهم. ونشر أعمالهم الكاملة لم يتحقق هو الآخر.» ص ٨.

والنـاظر في النصوص التي عاصرت تجربـة الشابي وتلك التـي تواصلـت بعـــده يـدرك أنـها جاءت تمحو ما كان قد أنجزه من تغييرات في بنية القصيدة وما أحدثه من تصدّعات في بنية الوعي الشعري بالمغرب العربي. ولهذا النكوص مبرّراته. فلقد كانت الهويّـة القوميّة في هـذه المرحلة مهدّدة. وكان الاستعمار يعمل علـى محوهـا. لذلـك صـار التشبّث بـالقديم العربـي، في حدّ ذاته، فعلا نضاليـا. والنصـوص التـي حـاصرت قصيـدة الشـابي وتمكّنـت بعـد موتـه مـن محـو منجزاته إنما استمدّت سطوتها وسلطانها من فكرة المحافظة علـى الهويّـة القوميّـة. فـهي توهـم، من جهة كونها تستنسخ القديم وتقتفي أثـره وتستلهمه، بأنـها تجسّـد التمسّـك بالهويّـة الثقافيّة وتشدّ الذات إلى سلفها شدّاً.

المتاه الثاني

إقصاء إضافات النص المعاصر وحجب شعريته

للسّجال تاريخه. وله أيضاً مداه. فلقد كان من الطبيعي أن يقود اندحار التوجّه التقليدي وتراجع حركة الإحياء إلى أسئلة جديدة. لذلك شهد السّجال نوعاً من التبديل وأعلن عن نفسه وفق طرائق جديدة هذه المرّة. لقد كان يجري بين أنصار التجديد والتّجاوز وأتباع التقليد والإحياء، فصار يدور في عمق حركة التحديث نفسها. شهدت القصيدة مرحلة انفجار الشكل الشعري الذي صمد طيلة أكثر من أربعة عشر قرناً وتمكّنت من الشروع الفعليّ في تبديل طرائق العرب في تصريف الكلام والمضيّ على درب تأسيس نمط من الكتابة يغتذي بالمنجز الفني للشعر القديم ولكنه يتغاير معه في الآن نفسه. والناظر في نص «هل كان حباً» للسياب ونص «الكوليرا» لنازك الملائكة ونص «يا حلوة النظرة» لمصطفى وهبي التلّ وهي نصوص تجسّد البدايات الأولى للقصيدة المعاصرة التي خرجت على نظام الشطرين، يلاحظ أن التغيير الذي طرأ على الممارسة الشعرية لم يكن تغييرا في نظام المعنى وكيفيات إنتاجه بل كان مجرّد توزيع جديد للبحور الخليلية موحّدة التفعيلة.

لقد تمكّن كلّ من السياب ونازك الملائكة وعرار وغيرهم من كسر قداسة نظام الشطرين. ولكن هذه المحاولات الأولى كانت تنشد الإفلات من ثقل الماضي بلغة تحمل في صلبها كلّ مفارقات ذلك الماضي نفسه. لقد جاءت التفعيلة الخليلية فيها ناتئة منها يتولّدأغلب إيقاع النص وينشأ بعضه الآخر عن بروز التقفيه والتّسجيع في أكثر من موضع. معنى ذلك أن النصوص الأولى المنعتقة من نظام الشطرين لم تخلق إيقاعها

الخاص بل أشارت إلى أن الخروج على المؤسسة الشعرية القديمة أمر ممكن ومليء بالاحتمالات المغرية.[(١)]

عمّق الشروع في التخلّي على نظام الشطرين السجال وأربك الخطاب النقدي وفق نسق جعل ذلك الخطاب ينقسم على ذاته ويمضي في أكثر من اتّجاه. وتجلّى الارتباك في كيفيات تعامل النقد مع النص المعاصر. لقد حاول النقد أن يحتوي النص سواء بلجمه ومحاولة الحدّ من اندفاعاته أو بدفعه إلى ذرى ورحاب فيها تيهه وضياعه وتلاشيه. معنى هذا أن السجال شهد نوعاً من التبديل والتحويل. كان يجري في صميم الخطاب النقدي فتحوّل إلى صراع يجري بين الخطاب النقدي والنص الشعري. وبين سلطان النص وقدراته وسلطة النقد ومغالطاته اتّخذ الصراع أشكالاً عديدة. فأعلن عن نفسه في شكل تسلّط مارسه النقد على النص الشعري. والناظر في كيفية تلقّي الخطاب النقدي للنص الشعري يدرك أن الخطاب النقدي حاول جاهداً في البداية أن يحدّ من اندفاعات النص الجديد ويمارس عليه نوعاً من اللجم. تجلّى ذلك وفق طريقتين. وردت الأولى في شكل محاصرة للنص من خارجه واتّخذت أكثر من مظهر وأعلنت عن نفسها في شكل تشهير وتنديد وفضح إذ اعتبر الشعر الجديد مجرّد لغو ووقع الإلحاح على أن

---

(١) يحتوي ديوان الشاعر الأردني مصطفى وهبي التلّ (عرار) على ثلاث قصائد خرج فيها على نظام الشطرين. انظر مصطفى وهبي التلّ (عرار)، *عشيات وادي اليابس*، جمع وتحقيق وتقديم زياد الزعبي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٨، نص «أعن الهوى»، ص ٥١٢، ونص «متى»، ص ٥١٣-٥٢١، ونص «يا حلوة النظرة»، ص ٥٢٢-٥٢٥. يشير المحقّق الدكتور زياد الزعبي إلى أن القصيدة الأولى لم تحمل تاريخا في حين وقع تأريخ القصيدتين التاليتين بسنة ١٩٤٢. والحال أن نازك الملائكة قد أرّخت بداية ما تسمّيه الشعر الحرّ بسنة ١٩٤٧ أي تاريخ نشرها لقصيدتها «الكوليرا». انظر *قضايا الشعر المعاصر*، ص ٢١. وهذا يعني صراحة أن الجدل الذي أثير وطال أمده حول مسألة السبق في الخروج على نظام الشطرين جدل عقيم من أساسه. فانفجار نظام الشطرين لم يكن مسألة راجعة إلى رغبات شاعر بعينه في بيئة ثقافية محدّدة بقدر ما كان بمثابة صدى لحركة تغيير شرعت تعتمل في الثقافة العربية بمختلف بيئاتها.

لغة الشعر الجديد وصوره شعبية مبتذلة، ونماذجه متكررة يشيع فيها الإبهام التعبيري والغموض الفكري، وهو يتّخذ من التجديد ستاراً لهدم التراث العربي.[1]

جاءت الطريقة الثانية في شكل ردّة بموجبها تنكّر الناقد الذي كان يطالب بتحديث الممارسة الشعرية لأطروحاته ومقرّراته. يمثّل العقاد هذا الموقف ويجسّده. فلقد كان العقاد من زعماء حركة التحديث. وكان قد سلّم بأن لا خلاص للشعر المعاصر إلاّ بالخروج عن طرائق العرب في تصريف الكلام وابتداء نمط مغاير. ولكنه ارتدّ في اللحظة التي شرعت عملية الخروج المنشود تتمّ وتأخذ في التشكّل الفعلي. يكتب العقاد:[2]

> أراني اليوم وقد انقضت ثلاثون سنة، ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في السماع. ويفقدني لذّة القراءة الشعرية والقراءة النثرية على السواء لأنّ القصيدة المرسلة عندي لا تطربنا بالموسيقية الشعرية ولا تطربنا بالبلاغة المنثورة التي نتابعها ونحن ساهون عن القافية غير مترقّبين لها من موقع إلى موقع ومن وقفة إلى وقفة. والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كلّ الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرر.

تجلّت الريبة من الشعر الجديد وفق طريقة أخرى أكثر توتّرا ووصلت إلى حدّ التبرّؤ من الشعر واستعداء الدولة عليه. إن الشعراء الجدد «لم يحفظوا الأمانة... ولم ينشئوا مكان الأدب الذي أهملوه أدباً جيّداً وإنما أنشئوا لهواً ولعباً.»[3] هذا ما يقوله طه حسين أحد كبار «زعماء» حركة التحديث في الثقافة العربية. لقد كان طه حسين من الذين حملوا لواء مساءلة القديم العربي وجاء كتابه *في الشعر الجاهلي* ليزعزع أسس الشعر

---

(١) محمد حسين الأعرجي، *الصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي*، ص٧٣.

(٢) عباس محمود العقاد، *يسألونك*، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٨، ص١٨.

(٣) مجلة *الآداب*، عدد أبريل ١٩٥٣، ص٧٠.

القديم ويعدّ أغلبه منتحلا موضوعا . لكن طه حسين حين شهد خروج القصيدة على نظام الشطرين كشف عن وجه سلطوي لا يتورّع من استعداء السلطة على غيره من المثقفين والمبدعين. إذ طالب الدولة المصرية بالتدخّل لحماية الشعر معلناً أنها لا تحمي الشعر «من عبث العابثين ولا تصون حقوقه من عدوان المعتدين ولا تردّ عنه بغي الباغين.»[1] والراجح أن الدولة العربية الحديثة(!) سرعان ما لبّت هذا النداء لأنها تعتدّ برأي طه حسين . لذلك أعلنت سنة ١٩٦٤ أن الشعر الجديد مؤامرة تحاك في الظلام «ضد الإسلام والعروبة.»[2]

تعايشت عمليّة التحذير من الشعر الجديد والتشهير به مع خطابات أخرى كرّست نفسها لمحاصرة النصوص الشعرية من داخلها. وتجلّت في شكل محاولة لإلغاء مجمل الإضافات التي نهضت بها القصيدة المعاصرة، وحرص على حجب الأبعاد التي تجعل من تلك القصيدة حدث اندفاع في مسار الشعر العربي بأسره وحدث تغاير مع النص القديم سواء على مستوى مفهوم الكتابة أو في ما يتعلق ببنيتها وطرائق تشكيلها وابتداعها. جاءت عملية الحجب في شكل اعتصار لمجمل أبعاد التحوّل وعناصره في عنصر واحد أوحد هو العروض. والحال أن العروض مجرّد مكوّن من المكوّنات التي تبني مجتمعة البنية الإيقاعية. فلقد ذهبت نازك الملائكة إلى أن ما تسمّيه «الشعر الحرّ» -تقصد المعاصر- «ليس وزناً معيّناً أو أوزاناً كما يتوهّم الناس وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستّة عشر المعروفة.»[3] لم تكتف نازك الملائكة بإقرار هذا التصوّر بل ألحت عليه في أكثر من موضع من كتابها *قضايا الشعر المعاصر* فكتبت مثلا :[4]

---

(١) مجلة *الآداب*، عدد أبريل، ١٩٥٣، ص٧٠.

(٢) في سنة ١٩٦٤ أصدرت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر بياناً يدين الشعر المعاصر ويعتبره «مؤامرة ضد الإسلام والعروبة». انظر غالي شكري *من الأرشيف السري للثقافة المصرية*، بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٥، ص٨٩.

(٣) نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، بيروت: دار الآداب، ١٩٦٢، ص٥٦.

(٤) نفسه، ص٥١.

> غير أننا نلحّ، مع ذلك، على التذكير بأن الشعر الحرّ ظاهرة عروضية قبل كلّ شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلّق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك ممّا هو قضايا عروضية بحتة.

لقد حاول الخطاب النقدي ممثّلا في كتاب *قضايا الشعر المعاصر* خاصة أن يمضي بعيداً في عمليتي الإلغاء والحجب. فعدل عن قراءة الواقع الشعري المتحقّق وتحوّل إلى حدوس ونبوءات تصادر المستقبل. [(١)] تكتب نازك الملائكة مستشرفة مستقبل ما تسمّيه الشعر الحرّ: [(٢)]

> إذا كنت قد تنبّأت في سنة ١٩٥٤ بأن حركة الشعر الحرّ ستتقدّم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة... إذا صحّ لي أن أطرح نبوءة جديدة أبنيها على مراقبتي للموقف الأدبي في وطننا العربي اليوم فأنا أتنبّأ بأن حركة الشعر الحرّ ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة ولسوف يرتدّ عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية.

لكن في السنة التي صدر فيها كتاب نازك الملائكة *قضايا الشعر المعاصر*، وفي السنة التي أدانت فيها الدولة العربية الحديثة(!) النص المتآمر «على الإسلام والعروبة» كان ذلك النص قد فتح مجراه على نحو صارم ولم يصل إلى ما سمّته الملائكة «نقطة الجزر»، بل توغّل بعيداً على درب البحث عن آفاق جديدة لا عهد للشعر العربي بمثلها وافتتح، محكوماً بقلق البحث مسكوناً بهاجس الابتداع، رحاب اللاّعودة.

---

(١) حلّل محمد بنيس هذه التسمية فكتب متحدثا عن نازك الملائكة: «ليست مصدر اكتشاف الشعر الحر، سواء في العربية أو في غيرها، لأن الشعر الحر معطى أوروبي قبل كل شيء.» وهو يمضي إلى حدّ القول: «إنها مسكونة بالغرب رغم أنها تطالب الآخرين بالانفكاك عنه. إنها متورّطة في الآخر تصوّراً وممارسة. ولكنه تصوّر ينفي الزمن ثم يسكت عنه. وفي هذا انتصار لتقليد يتوهّم التئام الذات وصفاءها». محمد بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها*، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٠، ج٣ ص٢٧-٣٣.

(٢) نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ص٣٤.

لا انكفاء، ولا جزر، ولا تراجع إذن. فالسياب كـان قد نشر أغلب ديوانه. وهو ديوان يحتوي على النصوص التي سترسم أغلب ملامح التحوّل وتجسّد القوانين الكبرى التي انبنى عليها ذلك التحوّل، كما سأبيّن لاحقاً.[1] وكانت منجزات شعراء من أمثال أدونيس وخليل حاوي وعبد الوهاب البياتي وسعدي يوسف تفتتح للتّغاير مع الشعر القديم مجراه وتجعل من ذلك التّغاير حدث إغناء للشعر العربي وتمكّن النص الجديد من أن يفتح مجراه مغتذياً بالمنجز الفنّي للشعر القديم مضيفاً إليه ما لا عهد له بمثله.[2]

هكذا حاول الخطاب النقدي الذي رافق حدث ميلاد النص المعاصر أن يمارس عليه نوعا من اللجم. لكن النص كان يتشكّل طافحاً بالإخبار عمّا كان النقد يجاهد ليحجبه. لقد تشكّل النقد مفتونا بذاته من جهة كونه سلطة متعالية تمتلك الحقيقة وترسم الحدود والضفاف التي إن تعدّاها النص خرج من دائرة الشعر وبَطل أن يكون شعرا. مرّة أخرى لم يكن النقد المرافق لمسار تحولات الشعر قراءة ومساءلة بل كان فعل تقييم و«تمييز لجيّد الأدب من رديئه». لكن للنص مقدرة على كسر الاحتواء لأنّه يمتلك هو الآخر سلطاناً. غير أن سلطان القراءة محدود وسلطان النص لا يردّ. لاسيما أن القراءة تمتلك وجوداً تاريخياً. وهي إنما تتمّ في لحظة تاريخية محدّدة وتستجيب لمتطلّبات تلك اللحظة. أما النص فإنه يمتلك وجوداً تاريخياً. ويمتلك، في الآن نفسه، وجوداً لاتاريخياً هو الذي يؤمّن بقاءه ويضمن استمراره. وهو الذي يجعله قابلاً للقراءة من جديد في لحظة تاريخية أخرى. وتعدّد القراءات إنما يمثّل بالنسبة إلى النص تاريخه ومداه. ووحدها النصوص المؤسّسة الأصلية تبقى قابلة للقراءة عبر التاريخ لأنها تفي دائماً

---

(١) نشر السياب *أزهار ذابلة* سنة ١٩٤٧ و*أساطير* سنة ١٩٥٠، وفي سنة ١٩٥٤ نشر في مجلة *الآداب* القصائد التالية: «يوم الطغاة الأخير» و«أنشودة المطر» و«رؤيا فوكاي» و«مرثية الآلهة» و«مرثية جيكور». ونشر سنة ١٩٥٥ في *الآداب* أيضاً: «في المغرب العربي» و«رسالة من مقبرة». ونشر في مجلة شعر سنة ١٩٥٧ قصيدة «النهر والموت».

(٢) نشر أدونيس *دليلة* سنة ١٩٥٠، و*قالت الأرض* سنة ١٩٥٤، و*قصائد أولى* سنة ١٩٥٧، و*أوراق في الريح* سنة ١٩٥٨، و*أغاني مهيار الدمشقي* سنة ١٩٦١، و*كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل* سنة ١٩٦٥.

بحاجات قارئيها عبر التاريخ . وحدها تلك النصوص تمتلك تاريخاً ولها أيضاً مدى . وتاريخها ومداها هما اللذان يمنحانها سلطاناً ومقدرة على كسر كلّ محاولات الاحتواء .

هذه المقدرة على كسر الاحتواء هي التي ستجعل النقد ، في رأيي ، يغيّر من شكل التعامل مع النص ويستبدل زاوية النظر ، فيكفّ عن كونه محاولة للجم النص أو استشرافاً للحظات انكفائه و«جزره» ، ويتحوّل إلى قراءة غايتها النفاذ إلى خبايا النص ومحاولة لتقنينه وضبط معالمه وتوجّهاته الكبرى . وههنا بالضبط ستتسلّل أطروحات المنظّرين العرب القدامى ومقرّراتهم إلى الخطاب النقدي فيوهم بأنه يبتدع مصطلحاته ومفاهيمه ورؤيته الخاصّة فيما هو يتماهى مع رؤية القدامى للعالم وللكلمة والنص ويستعيد البعض من مقرّراتهم في الشعر والشعرية .

داخل هذا الإطار تتنزّل جملة من الكتابات النقدية التي حرصت على أن تشرع في قراءة حدث التبدّل . وهي كتابات غزيرة متنوّعة في الظاهر لكنها انشغلت بالقضايا ذاتها وقاربت النص المعاصر وفق الطريقة نفسها تقريباً ممّا جعلها تتشكّل وبينها نوع من الإنابة بموجبه يصبح الوقوف عندها واستقراؤها جميعاً مجرّد عود على بدء . ذلك أن البعض منها لا يعتصر البعض الآخر فحسب ، بل يمكنه أن ينوب عنه في الحضور . وبذلك تصبح القراءة المعمّقة ، أي تلك التي تضعنا في حضرة القوانين المحجّبة التي تدير البعض ، نوعا من الوقوع على ما يدير الكلّ وينتظمه ، سواء من حيث كيفيّة المقاربة أو من حيث الرؤية التي تصدر عنها تلك الكتابات .

يكفي هنا أن يتمّ النظر في كتاب عز الدين إسماعيل *الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* ،[١] وكتاب إحسان عباس *اتجاهات الشعر العربي المعاصر* ،[٢] وسيتبيّن أنهما يجسّدان الدروب التي ستسلكها القراءة آن ملاحقتها للنص الشعري وسفرها المضني في مجاهله وخباياه . ثمة بين الكتابين نوع من التكامل الصريح . فالأول يعنى بما يسمّيه «الظواهر الفنية والمعنوية .» ويأتي الثاني مأخوذاً بما ينعته بـ «اتجاهات الشعر» يريد أن يلتقطها ويقوم بعملية تصنيفها ونمذجتها .

---

(١) عز الدين إسماعيل ، *الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* ، بيروت : دار العودة ودار الثقافة ، ط٢ ، ١٩٧٢ .

(٢) إحسان عبّاس ، *اتجاهات الشعر العربي المعاصر* ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، شباط ١٩٧٨ .

لذلك لم ترد القراءة في هذين الكتابين في شكل شرح وتمثّل، بل جاءت محكومة بنوع من الطموح يهفو إلى الارتقاء بالنقد إلى ذرى، إن هو طالها، كفّ عن كونه مجرّد إحاطة بخبايا الظاهرة المدروسة وتحوّل إلى خطاب لا يقوم بفهمها وتقييمها فحسب، بل يقوم بالوقوع على القوانين الكبرى التي تديرها. ثمّ يصنّفها ويضعها داخل المسار الذي تسلكه حركة التحديث الثقافي بأسرها. وتجلّى ذلك في كون القراءة آلت على نفسها أن ترصد الإضافات التي حقّقتها الممارسات الشعرية وتستكشف لحظات الوهن التي داخلت تلك الممارسات وحدّت من اندفاعاتها.

تمكّنت القراءة النقدية في هذين الكتابين من تحقيق بعض المنجزات الهامّة رغم ما انبنت عليه من مفارقات سأبيّنها لاحقا. فلقد وقع إبراز التغيّر الذي طرأ على وظيفة الشعر. ههنا تمّ التوكيد على أن الشعر لم «يعد صورة من صور الأدب بل أصبح شيئا مستقلاً... إن الشعر ذو مهمّتين تفسير العالم وتحويل العالم.» وهذا التصوّر يتضمن إقرارا بأن الشعر المعاصر عدل عن الوصف إلى الكشف. فصار «يكشف ويغيّر.»[1] لكن سكوت كلّ من إحسان عباس وعز الدين إسماعيل عن قراءة حدث التبدّل هو الذي جعل محاولة تمثّل بنية النص المعاصر والتقاط قوانينه ترد في كتابيهما خافتة نسبياً رغم تمكّنهما من محاصرة بعض ملامح تلك البنية وذلك مثلا باستقراء الرمز وكيفيات توظيفه في النص. يكتب عز الدين إسماعيل متحدّثا عن الرموز:[2]

> ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ... فإنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لا بدّ أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية وأن تكون قيمتها التعبيرية نابعة منها.

أما في ما يخصّ الصورة وفاعليتها في النص فيلحّ على أنها إنما تمثّل الحيّز الذي تعلن فيه الطاقة الإبداعية عن نفسها. يكتب: «هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية أو إن

---

(١) إحسان عبّاس، *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*، ص٨.

(٢) عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، ص١٩٩.

شئنا الدقّة قلنا مقدرته الفنية وهو ... الصورة.»[1] غير أن هذه الإيماءة إلى الصورة على هذا النحو لا تكفي وحدها لتبيّن التّغاير القائم بين النصين القديم والمعاصر. والحال أن الصورة وكيفيّات بنائها وتعالقها مع غيرها هي أيضاً لحظة هامة من اللحظات التي ينكشف فيها التّغاير بين النصين. تمّ التوكيد أيضا على أن النص المعاصر مأخوذ بالتشكّل وفق متطلّبات التوجّه الدرامي ونسقه. نقرأ:[2]

> ليس من السهل أن يتحقّق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثّل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقّق الدراما بدونها وأعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة.

حرصت القراءة أيضا على تبيّن كيفيات امتلاء النص بصخب لحظته التاريخية. فاهتمت بمواقف الشاعر من قضايا مجتمعه وناسه. وحاصرت طرائق تناول النص للقضايا الكبرى التي يواجهها الشاعر المعاصر. ومنها تمثيلاً قضية الالتزام ومسألة الثورة وهما قضيتان سيفتتن بهما الشعر في رحلة بحثه عن المعاصرة. يلخّص عز الدين إسماعيل هذه المواقف في ما يسمّيه موقف المواجهة الذاتية وموقف الغربة[3] وموقف الفروسية وموقف التمرّد.[4] ومنها أيضا قضية الموقف من مشكلات العصر. ويصنّفها إحسان عباس على النحو التالي: الموقف من الزمن[5] والموقف من المدينة[6] والموقف من التراث[7] والموقف من الحب ومن المجتمع.[8]

---

(١) عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، ص١٢٤.

(٢) نفسه، ص١٤. وانظر أيضا محمد لطفي اليوسفي، *في بنية الشعر العربي المعاصر*.

(٣) عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، ص٤٠٧.

(٤) نفسه، ص٤١٠.

(٥) إحسان عبّاس، *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*، ص٨٣.

(٦) نفسه، ص١١١.

(٧) نفسه، ص١٣٧.

(٨) نفسه، ص١٧٥-١٩٩.

لكن الاعتناء بهذه القضايا والمشكلات جاء في شكل قراءة للنص من خارجه. وهي قراءة ذات طابع مضموني تنشغل بما هو حضاري وتهمل مسألة الأدبيّة. لقد حاول النقد أن يلتقط من النص ما يحسبه موضوعه ليقوم، بعد ذلك، بعمليتي التصنيف والنمذجة دون التساؤل عن نتائج حضور تلك القضايا والمواقف في النص. هل يستدعي النص قضية ما أو مسألة ما ويصبح كتابة عن تلك القضيّة أم يتشكّل باعتباره كتابة لها بالكلام وفي الكلام؟ هل يكتب عنها أم يكتبها ومن صميمه وأصقاعه يستلّ ما به تصبح كتابته لتلك القضيّة نوعا من ابتداعها وذلك بالوقوع على ما تحجّب منها في الواقع، أم أنه يكتفي بإثارة قضية ما فيتوسّع في الإخبار عنها وعن موقف الشاعر منها؟

إن طبيعة الشعر من جهة كونه خطابا جماليا تتعارض مع متطلبات الخطاب السياسي والخطاب الاجتماعي التعليمي. لذلك إن هو امتثل لمتطلبات تلك الخطابات وانشغل بقضايا خارجة عن شروط نهوضه باعتباره خطابا جماليا ضاع في ما ليس منه وتلاشى وطاله الضّيم في الصميم. أما إذا تمكّنت القصيدة من جعل السياسي أو الاجتماعي يمتثل فيها للشعري وشروطه ومتطلباته فإنها تظلّ متنزّلة في دائرة الشعر فتكشف من أبعاد تلك القضية ما لا يقدر عليه الخطاب السياسي أو الخطاب الاجتماعي التعليمي وهذا ما سأبيّنه في حينه بالتفصيل.

لا خيار قدّام الشعر إذن. فإن هو انشغل بالقضايا الاجتماعية والسياسية وكرّس ما تتطلّبه تلك الخطابات من إبانة ووضوح تلاشى فيها وصار مهدّداً بالخروج من دائرة الشعر. وإن هو كتبها حقّق ماهيته باعتباره خطابا جماليا. وعندها تصبح الكتابة عبارة عن إطلالة على ما لاذ بالظلّ واحتمى بالصمت من أبعاد تلك القضية.

تمكّن هذان الكتابان أيضا من إيضاح إشكالية التجديد. وتمّت عمليّة الإيضاح وفق طريقتين. أعلنت الأولى عن نفسها في شكل نفي لما يعتقد هذا النقد بأنه تصوّر سائد. وذلك بالإلحاح على أنّ «المجدّد في الشعر ليس الشاعر الذي عرف الطيّارة والصاروخ وكتب عنهما. فهذه في الحقيقة محاولة عصرية ساذجة».[1] وجاءت الطريقة الثانية في شكل تأكيد على أن

---

(١) عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، ص١٣.

التجديد هو «فهم روح العصر»: «ليس المهمّ بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر لكن المهمّ هو فهم روح العصر.»[1]

من هنا تحوّلت القراءة النقدية إلى دفاع عن النص الجديد. وتجلّى الدفاع وفق أكثر من طريقة. إذ تمّ الإلحاح على أن الشعر المعاصر ليس نتاج فعل محاكاة للشعر الغربي وليس اهتداء به وسيراً على خطاه واقتفاء لأثره، بل هو إنجاز من منجزات الثقافة العربية في مرحلتها المعاصرة. نقرأ: «يرتبط الشعر المعاصر بالإطار الحضاري العام لعصرنا في مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة.»[2] ههنا أيضا وقع الجزم بأن صفة المعاصرة إنما يستمدّها النص من كونه يعبّر عن مشكلات العصر ويمتلئ بصخبه. لذلك تمّ الإلحاح على أن هذا الشعر «عصري لأنه يعبّر عن عصرنا بكلّ أبعاده الحضارية ولا يعبّر عن أي عصر آخر.»[3]

إن المعاصرة لا تعني الانقطاع عن الماضي وإبادته بالتملّص من القديم العربي واستدعاء أنموذج آخر للاهتداء به. هذا ما يقوله الخطاب النقدي ويكتفي بالإشارة إليه دون أن يرصد طرائق إعلان هذا الحدث عن نفسه في النص المعاصر. إذ بدل الدراسة يكتفي النقد بالملاحظة فيشير إلى أن «الخطوط العامّة المميّزة لعصرية شعرنا لم تتورّط في خطأ العصرية المطلقة، فهي لم تسقط الزمن الماضي وما فيه من تراث من حسابها، ولم تبتر الحاضر عن الماضي والمستقبل.»[4] ويخلص من كلّ ذلك إلى أن الشعر المعاصر كان «وليداً شرعياً لكلّ ما سبقه من الاتجاهات.»[5]

إن نبرة الدفاع عن النص المعاصر واضحة. وهي تعلن عن نفسها في شكل إلحاح على شرعية النسب وصراحته. لكن هذا الإلحاح على الشرعية والصراحة ليس بريئاً. إنه يتضمّن في

---

(١) عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، ص١٣.

(٢) نفسه، ص١٦.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه.

ما خفي منه ريبة وشكّاً. وهو شكّ طفحت به نبرة الدفاع نفسها. فلقد عمد النقد، آن دفاعه عن هذا الوليد المريب الذي ينعت بكونه شرعيا إلى استدراج المتلقّي واستنهاضه كي يتحرّك باتجاه النص ويسلّم بأنه جاء يطوّر الشعرية العربية ويتنامى ابتداء منها. يكتب عز الدين إسماعيل: «لو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحرّكنا من مكاننا خطوة. أفضل من هذا أن نروّض أنفسنا على استقباله بكلّ ما فيه من غموض.»[1]

إن استخدام فعل «نروّض»، في حدّ ذاته، طافح بالدلالات. أليس الترويض فعل قهر وإجبار وإرغام؟ ثمّة في فعل الترويض قهر للذّات وإجبار لها على ما لا تريد. أليس الترويض إرغاماً للذّات على قبول ما تكره؟ ألا تكون الذات، عند حصول فعل الترويض، مستسلمة في الظاهر ولكنها تظل منشدّة إلى ما كان من أمرها قبل حصول القهر والإجبار والإرغام. وإذا تركت على سجيّتها ومنحت حريتها، ألا تتملّص من هذا الذي عدّ وليداً «شرعياً» وتتبرّأ منه؟ ألم يتسبّب استقبالها له في فقدها لإرادتها وحريتها بعد أن رُوّضت أي قهرت وأجبرت على ما لا تريد؟

هكذا ينكشف المضمر ويتراءى المسكوت عنه في نبرة الدفاع نفسها. وتلك مكائد الكلمات. إنها تظلّ توهم بالحياد فيما هي تمكر بمستخدمها. فإذا كان هذا «الوليد شرعياً» كما يقول الخطاب النقدي فلمَ قهر الذّات؟ لمَ ترويضها؟ أليس ترويض الذّات وقهرها وإجبارها على استقبال هذا النصَ أمارة على أنها ترفضه؟ ورفضها له وإلحاحها، في الآن نفسه، على أنه «وليد شرعي» ألا يعني أنها تضمر تسليماً مسكوتاً عنه بأنه خلاسي لقيط؟

مرّة أخرى يمكر النقد بالنص الشعري ويكيد له. إنه ينهض دفاعاً عن الشعر ثم يخذله وينقلب عليه. فلقد تضمّنت عمليّة الدفاع عن النص المعاصر نوعاً من التسليم المضمر الخطير بأن هذا الشعر «غامض» ولا سبيل إلى «استقبال» النص المعاصر الذي يجسّده إلاّ بترويض الذّات على قبوله. والترويض يتضمّن، في حدّ ذاته، المجاهدة والمكابدة والضنى. والحال أن غموض النص ليس لحظة فشل، بل هو راجع إلى تبدّل طرأ على

---

(١) عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، ص١٦.

الموقف من المعنى وتحوّل طال كيفيات إنتاجه. لكن عمليّة التحويل والتبديل تلك قابعة في الماوراء من ذلك النص، متحكّمة ببنيته وكيفيات ابتنائه لرموزه وصوره ودلالاته وإيقاعه. وهي مندسّة في تلاوين الرؤية التي ينبني عليها، سواء الرؤية للعالم وللكلمة أو الرؤية لحدث الكتابة ذاته.

لذلك تعلن عن نفسها فيه بشكل انتشاريّ فتطال جميع مكوّناته وتندسّ في كيفيّة تعالق عناصره البانية لشعريّته. وهذا يعني أن القراءة التي لا تعي حجم ذلك التبديل والتحويل فتطلب من النصّ تعطيل طابع الغموض فيه إنما تكون قد طالبته بحتفه. لأنّها إنما تبحث فيه عن رغباتها. ورغباتها موجودة في ما تعرفه عن الشعر القديم أي في المقرّرات النظرية التي سنّها النقاد والبلاغيون والفلاسفة العرب القدامى في ما يخصّ كيفيّة تصريف الكلام وكيفيات إنتاج المعنى.

هكذا كفّت القراءة مرّة أخرى عن كونها سَفراً في النّص وترحالاً في مجاهله وخباياه. وصارت مطالبة بما ليس فيه. فهي تنظر فيه في ضوء ما تسنّى لها معرفته عن النص القديم وما تيسّرت الإحاطة به من مقرّرات العرب القدامى في الشعر والشعرية. وطبيعيّ، بعد ذلك، أن يصبح النص غامضا غموضا لا يقبل التفسير في نظر القراءة التي تقاربه في ضوء ما تعرفه عن الشعر القديم أو في ضوء ما قيل عنه عند معاصريه من العرب القدامى. بل إنه يمكن أن يتبدّى كما لو أنه مجرّد أقفال أو مجرد حشد من ألغاز تتطلّب من المتلقّي أن «يروّض نفسه لاستقبالها» وبدون فعل «الترويض» يتحوّل «الاستقبال» رفضاً وصداً وعزوفاً.

تتجلّى عمليّة قراءة النص المعاصر في ضوء المعارف المحصّلة عن الشعر القديم في طبيعة الأحكام التي تمّت صياغتها وفي كيفيات سنّها. فهي تشير، على نحو خفيّ، إلى أن الخطاب النقدي كان يقرأ النص المعاصر وهو منشغل بالنص القديم. بل إنه كان، في لحظة القراءة ذاتها، يستلهم نظرية العرب القدامى في الشعر والشعريّة ويهتدي بها. لذلك طفا المضمر من هذه القراءة على السطح وتراءى في شكل إيماءات خفية. ولذلك أيضاً جاءت الأحكام الصريحة المعلنة متعلّقة بالنص المعاصر لكنها تتضمّن في ما خفي منها أحكاما تخصّ الشعر القديم.

ذلك أن التسليم بأن «الشعر المعاصر لم يعد صورة من صور الأدب» بل أصبح «ذا مهمّتين: تفسير العالم وتحويل العالم»، إنما يتضمّن تسليماً آخر مسكوتاً عنه بأن الشعر القديم كان مجرّد وصف. أما الإلحاح على أن النص المعاصر «غامض» إنما يتضمّن، بالضرورة، إشارة إلى أنه غامض بالنسبة إلى ما ألفناه من الشعر أي بالنسبة إلى ذلك النص الأليف وهو النص القديم الذي غالته الألفة وغيّبت منه الأبعاد التي أمّن بها بقاءه وضمن استمراره فاعلا في وجداننا الجماعي. وهو لذلك لا يمكن أن يستعيد حرارته الأولى ويفي بحاجات وجودنا في لحظتنا التاريخية العاصفة هذه إلاّ متى تعاملنا معه على أنه غريب مجهول ينتظر الكشف.

هكذا وضعت القراءة في حضرة العديد من المآزق. فلقد طفح الدفاع عن الشعر المعاصر بنوع من الإدانة الخفية للشعر القديم. إن الشعر القديم هو الأب الشرعي للنص المعاصر. هذا ما ألحّ عليه الخطاب النقدي. لكنه عمد إلى تحقير هذا الأب وتتفيهه. إذ أعلن في غمرة احتفاله بالدفاع عن النص الجديد أن النص القديم مجرّد حشد من التشابيه والاستعارات التي لا تفي بحاجات الشعر. ووصل إلى حدّ القول إن لغة الشعر القديم عاجزة عن تمثّل خبايا الواقع. لذلك تقف عند حدود وصفه والإخبار عنه فتكتفي منه بما ظهر تحاكيه وتنقله نقلاً حرفياً يُبيد الشعر وينتهكه. يقول عز الدين إسماعيل في نبرة جازمة واثقة:[1]

> الشعر القديم كان في معظمه، يتحرّك في حدود الاستعارة والتشبيه، فكانت اللغة، تمثّل وجوداً غير حقيقي لوجود حقيقي... والحركة في نطاق التشبيه والاستعارة كثيراً ما تنقلب إلى حرفية تفقد الشعر جوهره الأصيل.

يتضمّن هذا الحكم بما فيه من إطلاقية إدانة تكاد تصل إلى حدود التبرّؤ من الشعر العربي القديم. ذلك أن القراءة التي بنى عليها الخطاب النقدي المعاصر مجمل تصوّراته قد تمّت بالنظر في النصّين. بل إنها قد تمّت بالنظر في النص المعاصر في ضوء ما هو معروف عن النص القديم. وما هو معروف عن ذلك النص هو الذي جعل منه نصاً أليفاً أي نصا «مُرَوَّضاً» ينقاد للقراءة مهما كانت متعجّلة. وهو لا ينقاد إليها إلاّ لكونها تستبيحه وتغتصبه حين تنشد فيه الأبعاد التي

---

(١) عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، ص٢٣١.

كشف عنها العرب القدامى ولا تعيد استكشافه واستكشاف أبعاده التي سكتوا عنها لأنها لا تفي بحاجات وجودهم. لا سيما أن تلك الأبعاد الجمالية المسكوت عنها تظلّ قابعة في مناطق من النّص لا يمكن أن تطالها القراءة المطمئنّة التي تظنّ أن جميع أسرار قوّة النص معروفة ومحصّلة معلومة لأنها قراءة لا ترى الخفاء ولا تنشغل بالغياب. وهي حين تقرأ النص القديم في ضوء ما قرّره القدامى إنما توهم بأنها تعود به إلى ما تظنّه لحظته التاريخية وتنظر فيه كما نظر فيه معاصروه وتنزّله في التاريخ وتقي نفسها من التّورط في رحاب الميتافيزيقا ومكرها. ولكنها إنما تكون قد وقعت من التاريخ في خلائه لأنها لم تطلب من النص أبعاده التي أمّنت بقاءه فاعلاً فينا، بل طلبت منه ما كان القدامى قد كشفوا عنه لأنّه كان يلبّي حاجاتهم الجمالية ويستجيب لمتطلّبات لحظتهم التاريخية.

لقد تمّت القراءة بالنظر في النصين إذن، فعمّقت المغالطة. ولذلك طالت المغالطة النصين معاً، القديم والمعاصر. وهذا يعني صراحة أنها كانت تتمّ دون وعي بأن الموقف من المعنى وكيفيّات إنتاجه في النص المعاصر قد شهد تبديلاً هاما. لذلك تمّ الفصل بين «الظّواهر الفنّية والظواهر المعنويّة» في خطاب عز الدين إسماعيل. وهذا موقف طافح بالدلالات. فالفصل بين «الظّواهر الفنّية والظواهر المعنوية» هو، في الواقع، فصل بين ما يسمّى «الشكل» و«المضمون» أو «المبنى» و«المعنى». بل إن عمليّة الفصل تلك هي الحيّز الذي أعلن فيه الاهتداء بنظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية عن نفسه صريحاً. وهي أمارة على فعل استدعاء لاواعٍ لنظريتهم في المعنى وموقفهم منه. لذلك اندسّ الموقف نفسه في دراسة إحسان عبّاس أيضاً وأعلن عن نفسه صريحاً في دعوته إلى ضرورة الاعتناء بما يسمّيه «المبنى». يكتب إحسان عباس:[1]

> إن الشاعر، رغم كلّ المحاولات التجديدية... لا يحفل بخلق المبنى الشعري الملائم وبتطويره. وإنما هو أسير لحظة انفعالية تخلق فيها القصيدة على ما هجس في نفسه من شكل مألوف.

---

(١) إحسان عبّاس، *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*، ص٢١٢.

إن النظر في النص باعتماد تسميات من نوع «الظّواهر المعنوية» و«الظّواهر الفنّية» أو «الشكل» و«المضمون» أو «المبنى» و«المعنى» موقف يمتلك تاريخاً وله أيضاً مدى. وهو حاضر في صميم نظرية العرب القدامى في الشعر والشعريّة كما أنه راجع إلى موقفهم من المعنى ومن الكلمة وما يطلبونه منها. فالثابت، تاريخيّاً، أن العرب نظروا في الكلام من منظور ميتافيزيقي يفي بحاجات وجودهم ففصلوا بين الشكل (اللفظ) والمضمون (المعنى). وهو فصل يتضمّن تسليماً مسكوتاً عنه بأن اللفظ كالجسد عارض، عابر، متغيّر، متبدّل، يمكن للبلى أن يطاله في الصميم. أمّا المعنى فهو كالروح باق على الدوام لا تبديل يطاله، ولا تحويل يدركه، ولا سلطان للبلى عليه. بل إن مهمّة اللفظ (الجسد) في نظرهم إنما تتمثّل في احتضان المعنى (الروح) وصونه من التلاشي.

وعاء هو اللفظ يقي المعنى من الضياع والفساد. واللفظ، كما يقول الجاحظ، «للمعنى بدن والمعنى للّفظ روح.»[1] لذلك وقع الإلحاح أيضاً على أن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني.»[2] وهذا يعني أن المعاني ليست موجودة ومعطاة فحسب، بل إنّها «مبسوطة إلى غير غاية، وممتدّة إلى غير نهاية.» أما «أسماء المعاني (الألفاظ) فمقصورة معدودة ومحصّلة محدودة.»[3]

ههنا بالضبط يقع الإلحاح على أمرين ينحدران عن الرؤية نفسها. يأتي الأول في شكل تسليم بأن الشعر صناعة كغيره من الصناعات التي يهفو أصحابها إلى «بلوغ غاية التجويد والكمال.» يكتب قدامة بن جعفر:[4]

> ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلّف ويصنع على سبيل

---

(١) الجاحظ، *رسائل الجاحظ*، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٥، ص٨٥.

(٢) الجاحظ، *الحيوان*، ص ٣/ ١٣٢-١٣٢.

(٣) الجاحظ، *البيان والتبيين*، ص١/ ٩١.

(٤) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص١٦ وما بعدها.

الصناعات والمهن، فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمّى الوسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه، سمي حاذقاً تامّ الحذق، وإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها، كان الشعر أيضاً، إذ كان جارياً على سبيل سائر الصناعات، مقصوداً فيه وفي ما يحاك ويؤلّف منه إلى غاية التجويد، فكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته.

أمّا الأمر الثاني الذي تولّد عن هذه الرؤية التي تفصل بين اللفظ (الجسد) والمعنى (الروح) فإنه يعلن عن نفسه في شكل إطلاق لحرية الشاعر فيما يخصّ المعاني واختياره لما شاء منها. يكتب قدامة بن جعفر في *نقد الشعر*:[1]

وممّا يجب تقدمته وتوطيده، قبل ما أريد أن أتكلّم فيه، أن المعاني معرّضة للشاعر، وله أن يتكلّم منها في ما أحبّ وآثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعة، الشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أن لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضّة للصياغة.

يمضي هذا الموقف إلى حدوده القصوى ويصل إلى حدّ قبول المعاني والموضوعات جميعها حتى تلك التي تتعارض مع الأخلاق سواء كانت دينية أو اجتماعية. يكتب قدامة بن جعفر معبّرا عن هذا التصوّر الذي انتظم رؤية العرب القدامى وأدارها:[2]

وعلى الشاعر إذا شرع في أيّ معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة، والمدح والهضيعة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة، أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة.

---

(١) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص١٦ وما بعدها.

(٢) نفسه، ص ١٧-١٨.

ضمن التوجه نفسه وانطلاقاً من الرؤية ذاتها يذهب القاضي الجرجاني إلى حدّ الإلحاح على أن الدين بمعزل عن الشعر. يكتب في الوساطة:[1]

> فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخّر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمّة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزّبعرى وأضرابهما ممّن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلّم وعاب من أصحابه بكماً خرساً، وبكاء مفحمين، ولكنّ الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر.

مثّل هذا التصوّر الذي يمنح الشاعر حرية مطلقة في اختيار المعاني والتصرّف فيها ثابتا من الثوابت التي عليها جريان نظرية العرب القدامى. وقد جزم به النقاد وأقرّه البلاغيون وسلّم به اللغويون. حتى أن الخليل بن أحمد الفراهيدي اعتبر الشاعر أمير كلام. ومعنى كونه أمير كلام أنه يمتلك الحرية المطلقة في كيفيات إجرائه والتصرّف فيه. يكتب الخليل:[2]

> الشعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنى شاؤوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد ويبعدون القريب ويحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم.

يوهم هذا التصوّر بأنه لا يولي المعنى أي أهميّة ويعتبر الشعر صناعة، والصناعة تعلن عن جودتها في كيفيّة تشكيل المادّة لا في المادّة ذاتها كما يقول قدامة. ولكنه إنما يمثّل رؤية للكلام لا تحتفي بالمعنى فحسب، بل تلحّ على أوّليته. إن المعنى، حسب هذا

---

(١) القاضي الجرجاني، *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت: المكتبة العصرية، (د. ت)، ص٦٤.

(٢) أورده حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص ١٤٣-١٤٤.

التصوّر، مفارق للكلام، والكلام لا يستلّه من صميمه فيما هو ينهض ويتأسس بل يكون سابقاً عليه مفارقاً له.

يعني هذا صراحة أن حدث الإبداع في الكتابة لا يتجلّى في معاني الكلام لأنّ المعاني مشاع يعرفه العربي ويقدر عليه القروي. والعجمي يدركه إن هو أراد. بل إن الإبداع يعلن عن نفسه في قوّة «سبك» الألفاظ كما يقول الجاحظ، وفي «تخيّر» اللفظ. [1] وهو ما ينعته عبد القاهر الجرجاني بالنظم. ويبيّن أن المراد منه إنما هو «تعليق الكلم بعضه ببعض.» [2] لذلك ألحّوا على أن «الألفاظ في معنى المعارض والمعاني في معنى الجواري» [3] اعتقاداً منهم أن «للمعاني ألفاظاً... تحسن فيها وتقبح في غيرها»، [4] شأنها في ذلك شأن «الجارية التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعضها.» [5] حاول عبد القاهر الجرجاني أن يدفع بهذا التصوّر إلى ذرى ما كان الجاحظ قد لامس تخومها. وقد تمكّن من التقاط قانون هامّ من القوانين التي تقبع في الماوراء من كلّ حدث شعري، حين بيّن أن:

> المعرض وما في معناه ليس هو اللفظ المنطوق به ولكن معنى اللفظ الذي دلَلْت به على المعنى الثاني... فالمعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلى وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يوماً إليها بتلك المعاني هي التي تكسي تلك المعارض وتزيّن بذلك الوشي والحلى. [6]

هكذا ألحّ عبد القاهر الجرجاني على أن الدلالة في الشعر تتبع نظاماً خاصا إذ ينفتح اللفظ على معنى أول وذلك المعنى الأول يتحوّل، بدوره، إلى شكل يضعنا في

---

(١) الجاحظ، *البيان والتبيين*، ص١/ ٨٨.

(٢) عبد القاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨١، ص٩٧.

(٣) الجاحظ، *البيان والتبيين*، ص ١/ ١٧٣-١٧٤.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه.

(٦) عبد القاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، ص٢٠٣-٢٠٤.

حضرة المعنى الثاني. وإذا الكلمة في الشعر واقفة من الدلالات في مهبّها. لذلك أكّد على هذا التصوّر فكتب:

> وإذا قد عرفت هذه الجملة فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى. تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر.[1]

ولكنّ لحظة الاندفاع هذه التي يمثّلها عبد القاهر الجرجاني لم تتمكّن، على خطرها وأهميّتها، من تجاوز حدث الفصل بين اللفظ والمعنى. فلقد كان الجرجاني يصدر عن الرؤية الميتافيزيقية نفسها أي تلك الرؤية التي تدير موقف العرب من الكلمة وتتحكّم بطريقة إقامتهم على الأرض وطريقة حضورهم في العالم. لذلك اندسّ حدث الفصل بين اللفظ والمعنى في تعريفاتهم للشعر وتحكّم بها. يتجلّى ذلك مثلاً في كلام أبي الحسن الجرجاني في كتابه *التعريفات* من أن «الشعر لغة هو العلم.»[2] كما يتجلّى فيما يقوله أحمد بن فارس في معجم *مقاييس اللغة* من أن

> الشعار هو الذي يتنادى به القوم في الحرب ليعرف بعضهم بعضاً. والأصل قولهم شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له. وليت شعري أي ليتني علمت... قالوا: وسميّ الشاعر شاعراً لأنّه يفطن لما لا يفطن إليه غيره.[3]

إن الإلحاح على أوليّة المعنى وأسبقيته حدث حاصل. بل إنه الفضاء الذي تتحرّك في رحابه رؤية العرب للكلام والعالم. وفي رحابه أيضاً تحرّكت نظريتهم في الشعر والشعريّة. إنه فضاء الميتافيزيقا. فالعلم إنما يكون إحاطة بشيء متحقّق منجز سواء كان

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، ص٢٠٣-٢٠٤.

(٢) أبو الحسن الجرجاني، *التعريفات*، ص ٦٧.

(٣) أحمد بن فارس، معجم *مقاييس اللغة*، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه. ط١. ١٣٨٦هـ. ص٢-٥٩.

واضحاً مدركاً، أو خفيّاً مستتراً متكتّماً على نفسه لا يُرى. والتفطّن إنما يكون مداره أن يفطن الشاعر «لما لا يفطن له غيره»، ويكون هذا الذي يفطن إليه متحقّقاً منجزاً سواء كان مدركاً بادياً للعيان أو محجّباً لا يطال بيسر.

إن العالم في منظور هذه الرؤية كتاب مفتوح طافح بالمعاني بعضها جليّ وبعضها الآخر خفيّ. وفي لحظة الكتابة يُجوِّد الشاعر المعنى الجليّ البيّن بأن يخرجه في أحسن صورة من اللفظ. ويستدلّ على الخفيّ المستتر، فيما هو ينفذ إليه ويجوّده، بالجلي البيّن الواضح وذلك بإجراء نوع من القياس والتقريب بواسطة التشبيهات والاستعارات. إنه لمن الطبيعي أن تقود هذه النظرة الميتافيزيقية للكلام وطرائق انتظامه إلى التسليم بأن الشعر «تجويد» للمعاني[1] واعتباره مجرّد صناعة تنهض على «إخراج المعنى في أحسن صورة من اللفظ.» كما يقول الجاحظ.[2] وذلك إنما يحققه منتج الكلام بالابتعاد عن العادة أو «بتحريف القول عن العادة»[3] كما يقرّ ابن سينا أو «بإخراج القول غير مخرج العادة» كما يقول القاضي الأجل أبو الوليد بن رشد.[4] فيعمد الشاعر إلى «تخيّر اللفظ» و«سبكه» أو نظمه، لا تهمّ التسمية مادام المعنى واحدا. لذلك يلاحظ الناظر في ديوان الشعر العربي القديم أن أغلبه كان يدور حول معان محدّدة في المدح والهجاء والرثاء والغزل. وعلى تلك المعاني متصرّفه وجريانه. حتى لكأنّ الشاعر مقصى من نتاجه أو من جانب خطير هام منه على الأقلّ أي جانب ابتداع المعاني وابتدائها وخلقها. فليس من حقّ الشاعر في تصوّر المنظّرين العرب القدامى أن يتصرّف في المعاني وإنما تتجلّى براعته وشاعريته في قدرته على التقاط المعاني المتعارفة وإعادة سبكها وصياغتها في صورة من اللفظ لم يسبق إليها. يكتب أبو هلال العسكري ملحّا على ضرورة إقصاء الشاعر من نتاجه وإلزامه بعدم التصرّف في المعنى:[5]

---

(١) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص ١٦-١٨.

(٢) الجاحظ، *الحيوان*، ص ١/ ٨٩، ٩٠.

(٣) أنظر رسالة ابن سينا، ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص١٦٢.

(٤) أنظر رسالة ابن رشد، ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص ٢٤٣.

(٥) أبو هلال العسكري، *كتاب الصناعتين*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ١٩٥٢. ص٨.

ليس لأحد من القائلين غنى عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم والصبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها من حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها.

ولذلك أيضاً يذهب العسكري مثلما ذهب الجاحظ إلى أن المعاني ليست موضع الابتداع والاقتدار والشاعرية فـ«ليس الشأن في إيراد المعاني، لأنّ المعاني يعرفها العربي والعجميّ والقروي والبدوي وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحّة السبك والتركيب.»[1] ويجزم المرزوقي بأن اقتدار الشاعر، فيما يخصّ المعنى، لا يتعلّق بمدى ابتدائه وابتداعه فيما الكلام ينهض ويتشكّل والشعر يكون، وإنما يتجلّى الاقتدار في

أن يبلغ الشاعر في تلطيفه والأخذ من حواشيه حتى يتّسع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه، حدّاً يصير المدرك له والمشرف عليه، كالفائز بذخيرة اغتنمها، والظافر بدفينة استخرجها.[2]

ضمن هذا المنظور، وانطلاقاً من الرؤية الميتافيزيقية نفسها، ذهب العرب القدامى إلى أن الأبعاد الجمالية في النص، أي تلك المتولّدة عن صوره ومجازاته وإيقاعه ورموزه وكيفيّات ابتنائه لدلالاته، بمثابة حلّية تنضاف إلى الكلام فتسهم في بلورة المعنى وإيضاحه وإيصاله. ولذلك اصطلحوا على تسميتها المحسّنات. وقالوا إنها تتعاضد فيما بينها وتسهم في رفد الوظيفة المركزية التي ينشدها الكلام ويهفو إلى تحقيقها وبلوغها أعني الإبانة والإفهام. إن الشعر الجيّد في تصوّرهم إنما هو ذاك الذي «يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية» أي الإلذاذ كما يقول ابن رشد.[3] يرجع الإلذاذ (الإمتاع) إلى الأبعاد الجمالية التي تلعب في الكلام دور الحلية

---

(١) أبو هلال العسكري، *كتاب الصناعتين*، ص ٥٨.

(٢) المرزوقي، شرح *ديوان الحماسة*، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، طبع لجنة التأليف والنشر والترجمة، ط١، ص١٨.

(٣) انظر رسالة ابن رشد، ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص ٢٤٤.

والوشي. أمّا الإفهام (المؤانسة) فإنه إنما يتولّد عن المعنى المراد إيصاله وإفادة المتلقّي به. غير أن حدث الإفادة المجسّد في ما يحققه الكلام من إفهام ومؤانسة لا يمكن أن يتمّ إلاّ إذا كان الكلام بيّناً واضحاً لا لبس فيه. إذ «المعلوم ببدائه العقول أن الغرض من الكلام إنما هو إيصال غرض المتكلّم ومقصوده إلى السّامع.» كما يقول عبد القاهر الجرجاني.[1] من هنا صار من الطبيعي أن يقع الإجماع على أن الوضوح ميزة إن عُدمها الكلام خرج من دائرة الجودة. فجزم الجاحظ بأن «أحسن الكلام ما كان معناه في ظاهر لفظه».[2] وبذلك يكون اللفظ المُحلّى، المُجوَّد، المُحسَّن وما يوفّره من لذّة «أسبق إلى السمع من المعنى إلى القلب» وما يوفّره من مؤانسة.[3] ولذلك أيضاً، ذهب حازم القرطاجني إلى أن «الدلالة على المعاني تكون على ثلاثة أضرب: دلالة إيضاح ودلالة إبهام ودلالة إغماض»[4] وحذّر مما سمّاه الإغماض حيناً والإبهام حيناً آخر[5] ونادى بالابتعاد عن الإغماض حرصاً على الإبانة.[6]

لقد تعامل العرب القدامى مع الكلام من منظور نفعيّ بالمعنى الاجتماعي. والإفادة أو المؤانسة التي تنتج عن الإفهام إنما تنبع في تصوّرهم من صميم الكلام ذاته. ولا معنى للكلام أصلا إن لم ينهض لهذه المهمّة النفعية ويحقّق غاية الإفادة والإبانة والإفهام. يكتب حازم القرطاجني معبّراً عن تصوّر ينتظم رؤية العرب ويديرها، إن الكلام هو[7]

> أولى الأشياء بأن يجعل دليلاً على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجاتهم إلى معاونة بعضهم بعضاً على تحصيل المنافع وإزاحة المضار، وإلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها، وجب أن يكون المتكلّم يبتغي إمّا إفادة المخاطب أو الاستفادة منه.

---

(١) عبد القاهر الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، ص٤٠٨.

(٢) الجاحظ، *البيان والتبيين*، ص١/ ١١٥.

(٣) نفسه.

(٤) حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص١٧٢.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه.

(٧) نفسه، ص٣٤٤.

لا خيار أمام الجميل كي يوجد ويحضر إلاّ أن يكون نافعاً. والجميل والنافع، في التصوّر البياني القديم، متلازمان. إنهما صنوان لا يملك الواحد منهما من الآخر فكاكاً. ذلك أن «الغرض من الأقاويل الشعرية هو استجلاب المنافع واستدفاع المضمار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عمّا يراد.»[1] يحصل «الانبساط والانقباض» تحت مفعول البعد الجمالي، أي جانب الإلذاذ. أما النفع «استجلاب المنافع واستدفاع المضار» فإنما يحققه معنى الكلام وغرضه.

لا يعني هذا طبعاً أن الشعر في تصوّرهم كان مجرّد كلام سطحه هو غوره وظاهره هو ما تحجّب منه ولاذ بأصقاعه وأقاصيه. فلقد كانت نظريتهم في الشعر والشعريّة على وعي تام بأن الشعر لا ينهض ويكون إلاّ متى كسر «العادة». فهو «إخراج للقول غير مخرج العادة». بل إنه لا ينهض ويكون إلاّ «بتحريف القول عن العادة». ذلك أن الشعر لا يمكن أن يكون إلاّ حدث ابتداء وفعل ابتداع. وهو لذلك يعدل عن المشهور المنجز المتداول وينتشل نفسه منه لأن «المشهور غير كلّ ذلك المستحسن في الشعر بل المستحسن فيه المخترع المبتدع» كما يقرّ ابن سينا.[2] وما يبقى من الشعر عبر التاريخ لا يطاله البلى ولا سلطان للزمن عليه إنما هو ذاك الذي يكون نتاجاً لنوع من المجاهدة لا يكلّ ونوع من المغالبة ورشح الجبين، مجاهدة للّغة كي تمنح ما ترسّب في أقاصيها من بنى توليدية، ومغالبة لما لا يُرى كي ينقاد ويقيم بيننا في منطقة الحضور. لذلك تمّ الجزم بأن الشعر «كالشيء النفيس الذي جُلب من الأمكنة الشاسعة ورُكب فيه النوى الشطون وقطع به عرض الفيافي.»[3]

هذا هو قدر الشعر. إنه قدر عات. هذا القدر العاتي هو الذي يجعله يفتح مجراه على دربٍ متاه محفوف بالمزالق التي تشرع في ترصّد خطاه وتمعن في تعقّبه والتربّص به في لحظة تشكّله ذاتها. فتجعله ماثلاً على الشفا الخطير الممتدّ كخيط دقيق واه بين السقوط في الإبهام الذي إن هو تردّى فيه صار مجرّد لغو، أو التردّي في مستوى العادي من الأقاويل. لذلك ألحّوا

---

(١) حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص٣٣٧.

(٢) انظر رسالة ابن سينا، ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص١٦٣.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، *أسرار البلاغة*، ص١٧٤.

على أن سلطان الشاعر من جهة كونه «أمير كلام»، وقدرته واقتداره وعبقريته، من جهة كونه يمتلك على اللغة سلطاناً، إنما تكمن في معرفته بتلك الحدود أي «بوجوه الغلّو والإغراق» كما يقول ابن رشيق.[١] ولذلك أيضاً كانوا على وعي تامّ بأن الغموض من طبيعة الشعر. وهو يرجع إلى طبيعة قدر الشعر. وقدره ماثل في عدوله عن العادة وكسره لها آن تحقّقه ونهوضه. أما التعمية والإبهام فَلاَ. يقول القاضي الجرجاني: «وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلاّ ومعناه غامض مستتر.»[٢]

ثمّة في المتون القديمة وعي مماثل بأن الإبهام الذي كثيرا ما يوصف به الشعر، والتعمية التي كثيرا ما ينعت بها النص، يمكن أن يكونا راجعين إلى المتلقّي وجهله بأسرار الكلام وبدائعه. ذلك أن من لا يعاشر الشعر لا يمكن أن يتمثّل خباياه ولا يمكن أن يتعامل معه باعتباره خطابا جماليا. لذلك اشترطوا في عمليّة التلقّي شرطين لابدّ منهما. أولهما الاستعداد النفسيّ والتّسليم بأن الشعر أرقى لحظة من لحظات تجلّي الفعالية البشرية «لأنّ الشعر نظير الحكمة.»[٣] أما الشرط الثاني فمفاده أن نجاح عمليّة التلقّي مشروط بثقافة المتلقّي نفسه. فإن هو لم يعاشر الشعر ولم يواكب تطوراته فإنه من الطبيعي أن تغيب عنه «أسرار الكلام وبدائعه.» ووقتها «لا يفهم إلاّ الكلام الذي صوّروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصّة، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي تتقوّم منها الأقاويل الشعرية.»[٤] وعندها سيصرف النقص إلى الشعر فيعتبره أقفالاً وحشداً من ألغاز. والحال أنّ «النقص راجع إليه، موجود فيه.» هكذا يقرّ حازم القرطاجني في *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* في نطاق دفاعه عن الشعر وتحميل المتلقّين مسؤولية ما آل إليه أمر الشعر من ضعة.[٥]

---

(١) ابن رشيق، *العمدة في صناعة الشعر ونقده*، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢، ص١/ ٥٥.

(٢) القاضي الجرجاني، *الوساطة*، ص٤٣١.

(٣) حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص١٢٤.

(٤) نفسه، ص١٢٤-١٢٥.

(٥) نفسه.

هذا التصوّر البياني الذي يحصر متعلّق الكلام في الإبانة والتبيين، ويعتبر المعاني على الطريق ملقاة في المتناول، ويلحّ على أنّها مَشَاعٌ مشترك من جهة، كما يلحّ، من جهة أخرى، على أوّليتها وأسبقيتها على اللفظ، هو الذي جعل تصوّرهم للشعر يصدر عن التسليم بأن الشعر نوع من الوصف غايته الإبانة. فالشاعر، في تصوّرهم دائماً، لا يبتدع المعاني ولا يؤسسها في الكلام وبالكلام آن نهوض النص ودحره لسلطان الصمت، بل إنه يكتفي بالتقاطها وتجويدها. وفيما هو يفعل يكون وصفه لما خفي منها أمارة على اقتداره و«فحولته». ولذلك اعتنوا بالتشبيه عناية فائقة واعتبروه لحظة من لحظات إعلان الشعرية عن نفسها وأداء الشعر لمهمّته.

ولذلك أيضاً اهتمّوا به اهتماماً فائقاً فألّفوا فيه الكتب وأفردوا له أبواباً مطوّلة في كتاباتهم.[1] فذهب ثعلب إلى حدّ اعتباره غرضاً مستقلاً من أغراض الشعر.[2] وتبعه في ذلك قدامة بن جعفر.[3] أما المبرد فذهب إلى أنه باب لا آخر له.[4] ووصل ابن رشد إلى حدّ الجزم بأن الشعر تشبيه حين قال: «إن الشعر تخييل والتخييل ينبني على التشبيه.»[5] وقبله نظر ابن سينا في النصوص الشعرية وخلص إلى نتيجة ألحّ عليها فكتب:[6]

> إن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثّر في النفس أمراً من الأمور تعدّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبّه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه.

---

(١) انظر مثلا ابن أبي عون، *التشبيهات*، قرص مرن: الموسوعة الشعرية، إصدار المجمّع الثقافي أبو ظبي، الإصدار الثالث، سنة ٢٠٠٣. والموسوعة الشعرية، ضمن موقع المجمّع الثقافي أبوظبي على شبكة الإنترنت: http//www.cultural.org.ae

(٢) الجاحظ، *البيان والتبيين*، ص ٢/ ٦٢, ٢٠. و ابن طباطبا، *عيار الشعر*، ص١٠-١٧-٢٣-٣١.

(٣) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص٢٧.

(٤) المبرد، *الكامل*، ص٢/ ١١٥.

(٥) انظر رسالة ابن رشد، ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص٢٢٩.

(٦) انظر رسالة ابن سينا ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص١٧٠.

إن مردّ الاحتفال بالتشبيه هو الافتتان باللغة والاحتفاء بـها في أشـدّ لحظات نهوضـها بوظيفتها وأدائـها لمهمّتـها. فاللغـة إنمـا تجـري، في التصـوّر البيـاني، إلـى غايـة الإبانـة، والتشبيه لحظة من أشدّ لحظات تلك المهمة مَضَاءً لأنَه قياس يقوم علـى إخـراج الأغمـض إلى الأظهر وكشف المجهول المحجّب بالاتّكاء على المعلوم المـدرك. إن التشبيه هـو عمـاد الوصف. والشعر، في تصوّر المنظرين القدامى الذين حرصـوا علـى احتـواء النصـوص، وصف بالأساس. بل إن جودة الشعر مشروطة بمدى «قلبه السمع بصراً» كمـا يعـبّر ابـن رشيق. ذلك أن «إجادة القصص الشعري والبلـوغ بـه غايـة التّمـام إنمـا يكـون متـى بلـغ الشاعر من وصف الشيء أو القضيّة الواقعة التـي يصفـها مبلغاً يُـرِي السـامعين لـه كأنّـه محسوس ومنظور إليه.»[1]

ثمّة تعارض بين النصوص القديمة والمقرّرات النظرية المرافقة لها. لقد حرص المنظّرون على اعتبار الشعر وصفا حتى يشدّوه إلى الواقع شدّا ويجعلوه يخـدم المدينـة الإسـلامية وقيم ناسها فيمـا كـانت العديـد مـن النصـوص الإبداعيّـة تتخطّـى هـذه العتبـة وتتشـكّل مسكونة بهاجس الانشقاق على تلـك القيـم لزعزعتـها. يكفـي هنـا أن نعيـد قـراءة المتن الشعري العربي القديم وسيتّضح أن نصوص امرئ القيس وعمر بـن أبـي ربيعـة والمتنبـي وأبي نواس وبشار بن برد والمعرّي وغيرهم كانت مشـقوقة بالرغبـة في كسـر دائـرة المحـرّم والانشقاق على قيم الجماعة. بل إن العديد من النصوص التي اعتبرت نصوصا التزمت بقيم الجماعة مثل الأشعار التي قيلت في الحبّ العذري كثيرا ما انفتحت هي الأخرى على النزق وتمجيد اللذّات وإعلاء الجسد فكسرت الأطواق التي سنّها المنظّرون القدامى وإليها أرجعوا شعرية الكلام.

هـذا هـو موقـف العـرب مـن المعنـى. وهـو موقـف داخـل نظريتـهم في الشـعر والشعريّة. والثابت أن هذه الرؤية التي تفصل بين اللفظ والمعنى، بين الشكل والمضمون، وتحتفي بالتشبيه والوصف وتعتبرهما لحظة من لحظات تألّق الشعر وأدائه لمهمّته، هي التي نهض النص المعاصر ليتغاير معها. بل إنه جاء ليشير، علـى نحـو مسـتتر، إلـى أن قـراءة

---

(١) ابن رشيق، *العمدة*، ص٢/ ٢٩٥.

النص القديم ذاته في ضوء تلك الرؤية إنما هي إمعان في تغييبه واستباحة شعريته، لأنها قراءة تفي بحاجات وجود العرب القدامى ولا تفي بحاجات وجودنا. وهذا يعني أيضا أن الغموض في النص المعاصر راجع إلى تبديل الموقف من المعنى وطرائق إنتاجه. فما تغيّر ليس مسألة طفيفة يمكن التقاطها بقراءة النص من خارجه. لقد تغيّر نظام المعنى فطال التغيير جميع مكوّنات النص وجميع عناصره البانية لشعريته طالها التبديل أيضاً.

لا مدح ولا هجاء ولا وصف إذن. لا شكل ولا مضمون. إن النص كيان طافح بالجدل، زاخر بالحركة، مليء بالاندفاعات التي لا تحدّ. من صميمه يستلّ ما به يبتني معانيه. إنه لا يلتقط معنى ويجوّده، بل يبتنيه في الكلام وبالكلام. فينهض المعنى متزامناً مع نهوض الكلمات وتعالقها وإذا الشعر يكون. ومن عناصره البانية لجسده يستلّ ما به يبتني رموزه. والرموز لا تقرأ بالعودة إلى الواقع أو بالرجوع إلى ما نعرفه من نظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية، بل تقرأ بالرحيل في دفق دلالاتها. ودفقها الدلالي ذاك مندسّ في جميع حركات النص.

يعني هذا ضمنياً أن الشعر المعاصر لم يجدّد في الموضوعات، ولا هو جدّد في الأغراض، بل أعلن الخروج على نظام المعنى المتعارف في الثقافة العربية. ولا سبيل إلى تمثّل الإضافات التي نهض بها إلاّ بتمثّل عملية الخروج على نظام المعنى. لذلك عجز الخطاب النقدي، حتى في لحظات تسليمه بوجود نمط من الكتابة يتغاير مع ما عرفته الثقافة العربية، عن محاصرة القوانين القابعة في ما تحجّب من النص المعاصر وما خفي وتستّر في أقاصيه وأصقاعه. لم تكن القراءة انتقالاً من السطح إلى الغور قصد الوقوف على ما يجعل من النص المعاصر وجوداً متميّزاً تكمن فرادته في ما به يتغاير مع غيره من النصوص المتعارفة في الثقافة العربية.

إن انكفاء القراءة لحظة شروعها في إنجاز ذاتها ووقوفها على عتبات النص متردّدة بين الإصغاء إليه والرحيل داخل مجاهله وخباياه هو الذي وضعها في حضرة مآزقها. وقراءة النص المعاصر في ضوء منظور العرب القدامى وما قرّروه في الشعر والشعريّة هي التي عمّقت تلك المآزق. لذلك تشكّلت القراءة النقدية المرافقة لهذا التغيير متعثّرة يتجاذبها

التعاطف مع النص وهو تعاطف يصل إلى حدّ الدفاع عنه والدعوة إلى استقباله وتفهّمه، والرفض المضمر المسكوت عنه وهو رفض يصل إلى حدّ التشهير الخفيّ «بضعف مبناه» حينا، و«غموضه» حينا آخر. هذا في رأيي ما سيجعل الخطاب النقدي يحاول، مرّة أخرى، أن يستبق النص. ويصبح، من جديد، نوعا من التنظير للآفاق التي على النص أن يرتادها وضبطاً للرحاب التي عليه استشراف تخومها. وحالما يرتادها النصّ تتلاشى شعريته أو تكاد كما سأبيّن.

المتاه الثالث

استِبَاق الشّعرِ ودَفْعهِ على دُرُوبِ التّيهِ والتّلاَشِي

تمثّل لحظة استباق النقد للشعر أعتى مرحلة من مراحل تجنّي الخطاب النقدي على النص الشعري وأشدّها خطراً على شعريّته. وهي جزء من تاريخ السجال ومداه. لكنّ السجال سيبلغ ذراه هذه المرّة.[1] ذلك أن ما أسميته انقلاب الأدوار بين الشعر والنقد هو الذي جعل النقد يمضي على درب التجنّي والمغالطة فيتناسى أن الشعر هو الذي يبدأ الفتوحات وهو الذي يبدأ سفر التوغّل في رحاب مقفلة لا تُطال، والشاعر هو وحده الذي يتوغّل عميقاً في مدار الرعب لا شيء يسنده في ترحاله الممضّ ذاك غير الكلمات وهدير الشعر وهو يحاول أن يكون. سيؤدّي هذا الانقلاب إلى جعل الشعر يعدل، في الظاهر على الأقّل، عن دور الريادة ويقوم الخطاب النقدي بتلقّف ذلك الدور في شيء من الافتتان بالذات. بل إن هذا الانقلاب في الأدوار هو الذي جعل النقد يطرح على النص الشعري حشوداً من قضايا عديدة متنوّعة عدّها شرط المعاصرة والجدّة وأهمّها قضيّة الالتزام وقضيّة الأسطورة. تخصّ الأولى حضور النص في المجتمع ومدى إسهامه في فعل التغيير وفي الانتصار للكرامة البشرية المنتهكة. أمّا القضية الثانية فإنّها تتعلّق بكيفيّة الارتقاء بالنص إلى ذرى كونيّة. وذلك لا يتّم، في تصوّر الخطاب النقدي المعاصر، إلاّ بانفتاح الشعر على الأسطورة.

---

(١) يكفي أن يقع النظر ما جاء في مجلة *الآداب*، عدد آب/ أوت من سنة ١٩٥٤، حتى يتضح لنا أن السجال أدى أحياناً إلى الالتجاء إلى المحاكم. نقرأ مثلا: «الأستاذ عبد الوهاب البياتي اتهم مجلة *الآداب* بالعمل في خدمة الاستعمار وستقيم عليه *الآداب* دعوى قدح وذم لدى المحاكم العراقية.» مجلة *الآداب* عدد آب ١٩٥٤، ص٧١. وفي العدد نفسه تشير المجلة إلى أن «بدر شاكر السياب وكاظم جواد سيقيمان دعوى ضد البياتي يرفعانها إلى المحكمة.» ص٧١.

لذلك رأيت أن أعنى بهاتين القضيّتين وفق طريقتين. الأولى نظرية بموجبها سأقوم بمناقشة مسلّمات الخطاب النقدي ومحاورته قصد النفاذ إلى المسكوت عنه في صميم ذلك الخطاب ذاته كي ينكشف حجم المغالطات التي كرّسها لحظة صياغته لمسلّماته. أما الثانية فستكون نوعا من الإجراء وذلك بقراءة النص الشعري قصد الوقوف على كيفيّات امتثاله لمقرّرات الخطاب النقدي وكيفيّات تناوله لهاتين المسألتين. معنى ذلك أنه مطلوب من القراءة في هذه الحال أن تندسّ في تلك الفجوة القائمة بين النقد والنص حتى تتبيّن ما هي اللحظات التي يمتثل فيها النص الشعري لمقررات الخطاب النقدي، وتلك التي يرفض فيها عمليّة الاحتواء.

إن حضور هاتين القضيّتين وانشغال الخطاب النقدي العربي المعاصر بهما إنما يرجع إلى ما انبنى عليه ذلك الخطاب من سجال منذ لحظات تشكّله الأولى. فلقد جاءت مقولة الالتزام من قبيل ردّ الفعل الذي يمضي في اتّجاهين. يخصّ الأوّل تواصل نمط الكتابة الرومانسي رغم انكفاء منجزه الفنّي في نهاية الثلاثينات[1] نتيجة عجزه عن تطوير وسائله.[2] أما الثاني فإنه يتعلّق بما امتلكه نمط الكتابة الإحيائي من مقدرة على الصدّ تجلّت في اندساسه في تلاوين النص

(١) بإمكان القارئ أن يلاحظ انكفاء المنجز الفني للتيار الرومانسي منذ نهاية الثلاثينات أي بعد أن فقد هذا التوجه اثنين من أبرز أعلامه وهما جبران خليل جبران (توفي١٩٣١) والشابي (توفي ١٩٣٤).

(٢) تكفي العودة إلى ديوان علي محمود طه، آخر من حمل لواء الرومانسية، حتى ينكشف حجم العجز الذي طال هذا التوجه في الصميم، أعني العجز عن تطوير المنجز الفني. والناظر في هذا الديوان يدرك أن الشاعر عجز عن تطوير قاموسه الشعري. إن الرؤية التي تنتظم القصائد في ديوانه واحدة أو تكاد. وهي رؤية رومانسية مدارها الإلحاح على أن الماضي هو الفردوس المفقود. والشاعر يهفو إلى العودة إليه ويكتوي بنار الفقد وفرقة ذلك الفردوس. أما اللحظة الحاضرة فإنها تبدو في تلك القصائد لحظة تفتت وتلاش وزوال. لذلك يأتي النص الشعري في شكل محاولة لبناء ذلك الفردوس المفقود بالكلام وفي الكلام. ولكنه حين يشرع في عملية البناء تلك يدور الكلام على نفسه ويعجز عن تنويع وسائله. فإذا الصور نفسها تستعاد في مجموعتي *الملاح التائه* و*أغاني الملاح التائه* مثلاً. والكلمات نفسها تستعاد. بل إن النص الواحد كثيراً ما يدور فيه الكلام على نفسه فيصبح طافحاً بالتكرار. والتكرار وحده كفيل بأن يحدّ من اندفاعات النص ويعطّل تكثيفه الدلالي. انظر مثلاً: نص «ميلاد شاعر» من المجموعة الأولى ونص «أغنية الجندول» من المجموعة الثانية.

الرومانسي نفسه[1] أي ذلك النص الذي أعلن القطيعة مع التصوّر الإحيائي وتشكّل مأخوذاً بهدمه حريصا على تجاوزه.

لذلك اعتبر الخطاب النقدي، فيما هو يدعو إلى الالتزام في نبرة تبشيرية حماسيّة، نمط الكتابة الإحيائي والرومانسي شكلا من أشكال مواصلة ما ينعته بالأدب الرسميّ الذي نذر الداعون إلى الالتزام مجمل كتاباتهم للإفلات من دائرته قصد الالتحام بقضايا الناس. إنهما «شعبتان للأدب الرسمي.» يكتب عبد الحميد يونس معبّرا عن

---

(١) لتمثّل حجم ظاهرة الانسراب، يكفي أن تتمّ العودة إلى قصائد عبد الرحمن شكري في الحب والموت حتى ينكشف عجز النص عن فتح مجراه الخاص وضياعه في ما ليس منه أي في الشعر القديم. إن الحب عند شكري يظل عبارة عن تحرّق للمحبوب وتلهّف على الوصال. أما صورة المحبوب فهي على حالها. ذلك أنه يصدّ ويتمنّع ويتلاعب، وبعينيه سهام قاتلة. والمحبّ يشتكي اللوعة والفرقة، بل إن الحبيب كثيراً ما يظطعن كما في الشعر الجاهلي تماماً. يقول شكري:

نجواك في العيش إسراري وإعلاني ... وأنت بثّي وتهيامي وأشجاني

الموت أروح لي والقبر أرفق بي ... من عيشة بين تحنان وهجران

فما اتخذت خليلاً غير مظطعن ... ولا مررت بخلق غير خوّان

الأبيات مأخوذة من نص «نشوة الحب»، *الديوان*، جمعه وحققه نقولا يوسف، الاسكندرية: مطبعة المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٦٠، ج٣، ص٦-٧. أما حين يتناول موضوع الموت فإنه يتخلّى عن الرؤية الرومانسية التي تعتبر الموت حلقة من حلقات الوجود ولحظة اكتماله. فيأتي صوت الشاعر كما لو أنه مجرد رجع لصوت أبي العتاهية. يقول شكري في نص «وعظ الموت»، *الديوان*، ص١٩.

وليست مساعي المرء إلا جنازة ... تخبّ به نحو الردى وتسير

ونبكي لموتانا لأن حياتهم ... منافع تغني في الخطوب وخير

أما إذا عدنا إلى ديوان *أغاني الحياة* للشابي فإنه بإمكاننا أن ندرك أن الشابي كان من أبرز الشعراء الذين أسهموا في إنتاج المنجز الفني الرومانسي، وشرعوا في التغيير الفعلي لنمط الكتابة عند العرب. ولكن نصوصه لم تسلم من ظاهرة انسراب الأنموذج القديم في صميم النص الجديد، وفق نسق، بموجبه، يبدو الشابي مطموس الملامح أحيانا، ويبدو صوته ضائعا في صوت غيره حتى كأنه رجع أو صدى لأصوات أخرى تتجاذبه وتتنازعه. ثم يأتي أحدها ليحتويه. انظر محمد لطفي اليوسفي، ضمن *دراسات في الشعرية الشابي نموذجا*، ص ١٥٩-١٦٣.

الضجر من استمرار التوجّه الرومانسي وبقاء التوجّه الإحيائي صامدا رغم كل محاولات التملّص منه. يكتب في مجلّة *الآداب*:[1]

> أثّرت هذه الكلاسيكية الجديدة في الإنشاء والتعليم على صميم الحركة الرومانسية نفسها. فإن الأدباء الرومانسيين، بعد أن اتصلوا بالآداب الأوروبية وما تنطوي عليه من قيم، وبعد أن أفادوا من الدراسات الأستيطيقية والنقدية، جاهروا بالدعوة إلى تجديد الأدب العربي في القوالب والموضوعات جميعاً. ولكنهم عندما أرادوا التطبيق وجدوا أن ثمّة قيوداً تحول بينهم وبين ما يريدوه. فرأينا النزوع إلى استحداث أنواع جديدة لم يألفها الأدب الرسمي. سمعنا عن وجوب ابتكار قوالب جديدة تصب فيها القصيدة العربية، وسمعنا عن الموسيقى الشعرية ودلالاتها الأصيلة في التعبير عن وجدان الشاعر، وسمعنا عن التحرّر من القافية وقرض الشعر المرسل، وسمعنا عن تكثير القوافي في القصيدة الواحدة، وسمعنا عن الملحمة العربية وعن الدرامة الشعرية العربية. ثم نظرنا في صدى هذا الذي سمعناه، فإذا القصيدة العربية على حالها، وإذا بمحاولات الشعر المرسل تبوء بالفشل، وإذا الموسيقى الشعرية كقوالب الآجر لا دلالة لها إلا التشكيل والصياغة.

ثمّة في هذا الخطاب وعي مأسوي بأن القديم يمتلك مقدرة فائقة على الاندساس في الرؤى التي جاءت تهفو إلى التملّص منه. وثمّة إلحاح على أن للخطر مظاهره وأوّلياته. ذلك أن أخطر هذين النمطين وأوّلهما ما سمّي «الشعبة الكلاسيكية الجديدة». وهي «لا تزال نامية مؤثّرة فعّالة». وثانيهما «الشعبة الرومانسية وما تبعها من الدعوة إلى الطبيعة التي تجاهد سلفيّة التراث.»[2] لا يشير هذا التصوّر، ولو إيماء، إلى أن ما يسمّيه التراث لا يمكن أن يكون سلفياً لأنّه لا يقطن الماضي بل يقيم معنا على الأرض. ومعنا يحيا، مندساً في لغتنا، ماثلاً من

---

(١) الدكتور عبد الحميد يونس، «نحو أدب ديمقراطي»، افتتاحية مجلة *الآداب*، العدد السابع، تموز، ١٩٥٣، السنة الأولى، ص١-٤.

(٢) نفسه.

نصوصنا في أقاصيها المحجبّة وأصقاعها المتكتّمة. ولكنه تصوّر يتحرّك من موقع ردّ الفعل، إذ بدل التحليل والقراءة اكتفى بالإدانة واختار من التسميات ما يكرّس تلك الإدانة فنعت النمطين بأنهما شعبتين للأدب الرّسمي.[1] والتّسمية هنا لا تفي بحاجات التحليل والدرس بقدر ما تفي بكل متطلّبات التشهير والفضح. لقد كان الوعي النقدي يؤمن بأن الحتمية التاريخيّة تستلزم اندحار التيّار الرومانسي والتيّار الإحيائي وبروز الأدب الملتزم بقضايا المجتمع. لذلك جزم في نبرة لا تخلو من تبشير وطوباوية: «وكان منطق الحياة يقتضي أن يتمّ النصر للرومانسية وأن يتبع ذلك نصر آخر، يعقد اللّواء للاجتماعية والواقعية، فهل يا ترى فشلت الحياة!»[2]

لقد حضرت مقولة الالتزام في النقد فافتتن بها كما سأبيّن. وداخلت النص الشعري في مرحلة من مراحل بحثه الممضّ العاتي عن سبل المعاصرة وفضاءات الجدّة والفرادة. وفيما هي تداخل ذلك النص وتجبره على التشكّل وفق متطلّباتها، كانت تتهدّد شعريّته الحاضنة لهويته حتى أنها تكاد تعصف بها، وتضعه على عتبات التّيه والتّلاشي في الخطاب السياسي والخطاب الاجتماعي الإرشادي. بل إن ظاهرة الالتزام سترمي بالشعر على درب متاه وتسهم في العصف بشعريته مما سيجعل النقد يتخلّى عنها ويعدّها أمارة على ضياع الشعر وتلاشيه في ما ليس منه.

ههنا بالضبط سيحصل تبديل مقولة الالتزام بالدعوة إلى تخليص الشّعر من مجاله المحلّي الضيّق الخانق ودفعه داخل رحاب كونية تنتشل ما تبقّى منه لم تعصف به متطلّبات الالتزام. أعلنت المطالبة بالاستبدال عن نفسها في نبرة طافحة بالشجن تراءت من خلالها نبرة أخرى هي نبرة التأسّي على الذات وعلى الشعر: «نحن نعيش في عالم لا شعر فيه.» هكذا أعلنت مجلّة شعر في عددها الثالث. فأنّى للشعر أن يفتح مجراه ويكون! جاءت الإجابة سريعة صارمة. وهي إجابة تلحّ على أن لا خيار قدّام الشعر غير الاحتماء بالأسطورة. يكتب بدر شاكر السياب جازما: «إن التعبير المباشر عن اللاّشعر لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر إذن؟ يلجأ

---

(١) عبد الوهاب الأمين، «خيانة الشيوخ»، مجلة *الآداب*، عدد آذار ١٩٥٣ . اتهم في مقاله الأدباء الكبار من الرومانسيين والإحيائيين بالخيانة. وأشار إلى أنهم واقفون «في مقدمة عناصر الرجعية الفكرية»، ص٤٠.

(٢) عبد الحميد يونس، «نحو أدب ديمقراطي»، ص ٤.

إلى الخرافات والأساطير التي لا تزال تحتفظ بحرارتها لأنّها ليست جزءاً من هذا العالم.»[1]
معنى هذا إذن، أن عمليّة الاستبدال كانت نوعاً من الهروب إلى عالم أرحب من «العالم الذي لا شعر فيه». وهذا الهروب من الواقع يوهم بأنه حدث اختيار ولكنّه فعل التجاء إلى «الخرافات والأساطير لأنها ليست جزءاً من هذا العالم». إنه الهروب بالشعر أو بما تبقّى منه لم يضع أو يُضيَّع لحفظه من التلاشي.

غير أن هذا التمثّل للأسطورة ولعلاقة الشعري بالأسطوري يظلّ تمثّلا في غاية التبسيطية. وهو ما سأحاول أن أتبيّنه في هذا القسم وفي أقسام أخرى من هذا الكتاب حين أعنى بالمغالطات التي داخلت الخطاب النقدي حيث سأخصّص للعلاقة بين الشعري والأسطوري مجالاً يفي بما تتطلّبه هذه الإشكالية من استقراء لخباياها وتمثّل لمجاهلها وذلك بالنظر في العلاقات التي تنشأ بين الشعري والأسطوري لحظة نهوض الشعر وانفتاحه على الأسطورة واستدعائه للأساطير أو لحظة ابتنائه لقاعة الأسطوري دون استقدام للأسطورة. ووقتها يمكن أن ينكشف حجم التّنابذ أو التّعاضد بين الشعريّ والأسطوريّ. لا سيما أن الناظر في كيفيّات طرح الخطاب النقدي لهاتين القضيتين يلاحظ أنه تعامل مع مقولة الالتزام باعتبارها لقية نفيسة ستفتح قدّام الشعر دروب الجدّة والفرادة. ثم سرعان ما تخلّى عنها وصار يعتبرها الطريق المؤدّية إلى خراب الشعر وضياعه. وبدلها بشّر بالأسطورة وعدّها بمثابة فُلْك نجاة ممّا آل إليه أمر الشعر من لين ووهن.

مقولة الالتزام وعودة الرؤية البيانية

هل يمكن للشعر أن يلتزم بغير ذاته؟ وإذا تحوّل الشعر إلى مناصرة أو تحريض ألا يكون قد شرع في خذلان ذاته. ألا يتلاشى، وقتها، في غيره من أنواع الخطاب (الخطاب السياسي والخطاب الاجتماعي مثلا). ما هي الوسائل التي تضمن للنص انخراطه في حركة التغيير الاجتماعي، وتؤمّن له، في الآن نفسه، بقاءه في دائرة الشعر. هل يمكن للشعر أن يفتح مجراه

---

(١) بدر شاكر السيّاب، مجلة شعر، عدد ٣ تموز ١٩٥٧، ص١١١.

منشغلاً بتوظيف ذاته وسيلة في صراع مّا دون أن يفقد شعريته الحاضنة لهويته. ألا يكون الالتزام في الشعر ذا طبيعة خاصّة بموجبها لا يحقق الشعر ذاته إلا إذا كان ملتزماً بقضايا الإنسان وحاجاته الجمالية وهو ما لا تقدر أن تراه القراءة النفعية التي تطلب من الشعر أن يصبح مجرّد وسيلة في خدمة القضايا السياسية والاجتماعية.

فللشعر أسئلته. وله خصوصياته باعتباره خطابا جماليا يتغاير مع بقيّة أنواع الخطاب بما يطرحه من قيم جماليّة تسهم في تلوين السلوك والوجدان والمتخيَّل. إن الشعر العربي هو الفضاء الذي تلتقي في رحابه أسئلة الثقافة العربيّة في رحلة بحثها عمّا يضمن لها الانخراط في أسئلة الراهن الثقافي الكوني والإسهام في تلمّس الدروب المؤدّية إلى التخلّص من طبائع الاستبداد والانتصار للكرامة البشرية المنتهكة في كلّ ديار العرب.

لكن الخطاب النقدي الذي طرح إشكالية الالتزام وبشّر بها طريقا إلى الشعر المؤسس الأصيل لا يتساءل. وطبيعي، بعد ذلك، أن لا يجيب. وهو لا يتساءل لأنّه منشغل بالقضيّة إلى حدّ الهوس مأخوذ بها إلى حدّ الافتتان. فلقد صاغ مجمل مقدّماته ومسلّماته منذ لحظات تشكّله الأولى وشرع في تكريسها حسب أشكال عديدة يمكن حصرها في النقاط التالية:

صياغة الشعار والحرص على إشاعته وتكريسه

تجلّى الحرص على صياغة الشعار في شكل نبرة حماسيّة داخلت الكتابات النقدية على نحو يكاد يوهم بأن المعاصرة إنما هي بَدَاهَةُ الالتزام. أو كأن الالتزام لحظة تعتصر المعاصرة وتجسّدها. لكن تلك النبرة الحماسيّة ذاتها جاءت لتشي بأن النص إنما يراد منه أن ينوب عن الفعل الحقيقي ويؤدّي دوره. فوقعت مطالبة النص الشعري بالتحوّل إلى خطاب تحريضي حتى يستنهض الهمم ويحفزها ويلفت الانتباه «إلى القوى الجبّارة الكامنة في نفوس الجماهير الشعبية»،[1] كي يعمل «على تثقيفها وتنويرها.» ولم يقع التفطّن إلى أن هذا التصوّر الذي يطلب من الشاعر أن يكون داعية إنما يلتقي إن كلاً أو جزءا مع التصوّر

(١) حنا عبود، *المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث*، ص٢.

الرومانسي الذي يعتبر الشاعر نبياً ورائداً يقف في مقدّمة بني قومه منتظرا لحظة القبض على الحقيقة التي ينقلها إليهم.[1]

---

(١) كتب منير البعلبكي افتتاحية العدد الثالث من مجلة *الآداب*، آذار ١٩٥٣، السنة الأولى، وعبّر فيها عن هذا التصور. جاء في هذه الافتتاحية التي تحمل عنوان: «الأدب الذي نريد» ما يلي: «الأدب رأس القوى التي ينبغي أن تجند في سبيل دفع دولاب النهضة واستعجال البعث.. من أجل ذلك قلنا في هذه المجلة بمبدأ الأدب الملتزم. نريد أدباً يعالج مشكلاتنا الأساسية الملحة، ويصور لنا واقعنا المعتم تصويراً يكشف لنا مواطن الخلل فيه، ويهيب بنا إلى إصلاحه وتحسينه. نريد أدباً يخلق من أبنائنا مواطنين يؤمنون بأن الأمة فوق الطائفة، والوطن قبل الأسرة، وينفخ فيهم روح القوة والفتوة والثأر...» ويخلص الكاتب إلى أن هذا الأدب سيعود بالأمة إلى ما كانت عليه. يقول: «وعندئذ أيضاً يعود العرب سيرتهم الأولى فينشئون الحياة، ويرثون الحضارات، ويصنعون التاريخ.» ص٢. استعاد النقد والشعر هذا الموقف ذاته آن مواكبتهما للانتفاضة في الأرض المحتلة «انتفاضة أطفال الحجارة» أو هكذا أريد لاسمها أن يكون حتى يحجب أنها انتفاضة شعب بأسره. ولذلك جاء النقد والشعر قائمين على حشود من المغالطات الغزيرة. وهي مغالطات بعضها يعلن عن نفسه في شكل وعي شقي بالعجز. من ذلك مثلا ما كتبه فواز طرابلسي معبّرا عن رغبته في استبدال الكلمة بالفعل. فيطفح قلبه بالشجن حين لا يقدر على ذلك، ويجد نفسه ملقى خارج الفعل، بعيداً عن الكلمات. يقول الكاتب في مقال نشر بمجلة *الكرمل* عدد ٢٧، السنة ١٩٨٨، ص٤١. بعنوان «ما تيسر من سورة الحجر»: «الفعل/ الكلمة/ الفعل. يتمنى الكاتب أن لا يكتب. يتمنى أن يكون في واحد من مخيمات الأرض المحتلة يقاسم الغاضبين خبز الحصار وكاسات الشاي ويدوّن، في أحسن الأحوال، يوميات البطولة الجماعية للذين يلهجون بلغة المستقبل العربي. الفعل. الكلمة. الفعل.» غير أن هذا الوعي الشقي سرعان ما يتحول - وهذا هو الصنف الثاني من المغالطات - إلى مطالبة بالكلمة/ الفعل مهما كان شكلها. يكتب الشاعر ممدوح عدوان في جريدة *الحرية* بتاريخ ١٥/ ٥/ ١٩٨٨ مقالاً تحت عنوان «أيها الشعراء اكتبوا شعراً رديئاً» تسليماً منه بأن الكلمة يمكن أن تنوب عن الفعل أو تسهم فيه على الأقل إذا كانت مواكبة للحدث. يقول: «فيا أيها الشعراء. لا تسمحوا لأحد بأن يخيفكم. اكتبوا شعراً.. وليكن رديئاً. هناك شيء يتطور حتى من خلال الرداءة». ويضيف، في موضع آخر، مبيناً أن مقاله «دعوة إلى الاستمرار في الكتابة حول الموضوعات الحارة والحية (الانتفاضة) ودعوة إلى المجلات والصحف لفتح مجال أوسع لهذه الكتابات». انظر لمزيد تمثل حجم هذه الظاهرة محمد علي اليوسفي، *أبجدية الحجارة*، نيقوسيا: منشورات مؤسسة بيسان للصحافة والنشر، ١٩٨٨.

ضمن هذا المنظور صار النص موظّفاً، وصار يطالب «بإبراز القيم النضالية والإفصاح عن مضمون تقدّمي ونزعة إنسانية»،[1] بل إن الكتابة تخلّت، هي الأخرى، عن العديد من شروط نهوضها باعتبارها خطابا جماليا وصارت نوعاً من الاحتفاء بالشعب، والافتتان الحالم بالشعب افتتاناً يصل إلى حدّ الاحتفال والتغنّي. هذا ما يجاهر به الخطاب النقدي ويلحّ عليه. نقرأ مثلا: «إن أدباء الجيل الجديد يؤمنون بالشعب وبأدب الشعب ولا يفهمون قيمة الأدب بعيداً عن حياة الشعب وآمال الشعب وإلهام الشعب.»[2]

غير أن هذا الخطاب الذي يتغنّي بالشعب، وهو ما تطفح به عملية ترديد هذا المفهوم، يقف عند حدود صياغة الشعار ولا يبيّن ما المراد بالشعب. وللشعار سلطة راجمة. هل المراد بالشعب مُتَخَيَّلُهُ الذي ابتنته الأجيال طيلة رحلة عذاباتها وتغريتها في الصراع قصد الاغتذاء به في ابتداع كتابة تضرب بجذورها عميقاً في رحاب ذلك المتخيّل وتصدر عنه وتستلهم رموزه وتشخيصاته فيما هي تفتح لها مجرى متميّزاً، أم أن المقصود مجرّد نظم للوقائع والأحداث والأطوار التي يمرّ بها شعب ما في مرحلة من تاريخه.

الخطاب النقدي لا يتساءل. ولكنّه يجيب. والإجابة مضمرة في المسكوت عنه من ذلك الخطاب نفسه. إن الشعر «إشهاد» على حياة وذلك بنقلها من الواقع العينيّ إلى النص وتحويلها إلى لغة. هذا ما ظلّت مجلّة الآداب تلحّ عليه منذ عددها الأول. فلقد عمدت المجلّة في عددها الافتتاحي إلى ضبط مفهوم الالتزام وبشّرت به نهجا وطريقا مؤدّية إلى المعاصرة. نقرأ مثلا: «إن الأدب الذي تدعو المجلة إليه وتشجّعه هو أدب الالتزام الذي ينبع من المجتمع العربي ويصبّ فيه.»[3] لم تكتف المجلّة بالتبشير بمقولة الالتزام بل أعلنت أنها ستتحوّل إلى منبر يعلي راية الالتزام ويكرّسها. لذلك رسمت الحدود التي على الكتابة أن تتنزّل فيها. نقرأ: «هدف المجلّة الرئيسي أن تكون ميداناً لفئة من أهل القلم الواعين الذين يعيشون تجربة عصرهم ويعدّون شاهداً على هذا

---

(١) منير البعلبكي افتتاحية العدد الثالث من مجلة *الآداب*، آذار، ١٩٥٣، ص٦٨.

(٢) عيسى الناعوري، «نحو التجديد الصحيح»، مجلة *الآداب*، عدد ٧ تموز ١٩٥٣، السنة الأولى، ص٢٨.

(٣) سهيل إدريس، مجلة *الآداب*، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٥٣، ص١.

العصر.»[1] هكذا تعتصر الكتابة في بعد واحد من أبعادها وهو الإشهاد على العصر. هل يعني الإشهاد نقل الواقع إلى النص ونقل ما يعتمل فيه من صراع. وهل عمليّة النقل التي لا يمكن للإشهاد أن يكون بدونها، حدث ممكن الإنجاز؟

إن للكتابة سلطانا. ولها كلمة تقولها لحظة شروعها في نقل الواقع وقضايا العصر. وهي لا تقدر أن تفتح مجراها باعتبارها أخطر فعل مارسه الإنسان على الإطلاق، وباعتبارها لحظة إشهاد على الحضور في التاريخ[2] إلاّ متى شرعت تغرس ذلك المدرك المعلوم، لحظة نقله ذاتها، في ما غاب منه أي ما لاذ بالظّل واحتمى بالصمت. و وقتها فقط يمكن أن تصبح نوعا من الإبداع والتأسيس. إذ يصبح ما كنّا نظنّه مجرّد إشهاد ونقل نوعاً من الكتابة للتاريخ تتمّ بالتنزّل في التاريخ. وذلك بالوقوع على لحظاته الإنسانية التي ما إن تلتقطها الكتابة وتعيد إنتاجها حتّى تنتشل نفسها من سطوة التاريخ. فلا يطالها البلى ولا يدركها التّقادم. ذلك أنها ما عادت تصف تاريخاً. بل تعيد صياغته وإنتاجه. وهي لا تتنزّل فيه إلاّ لتفارقه بعد أن تكون قد التقطت صميم ما يجري في مرحلتها من صراع و ابتنته في الكلام وبالكلام.

---

(١) اختارت مجلة *الآداب* أن تكون المنبر المعبّر عن الأدب الملتزم. يكتب سهيل إدريس، صاحب المجلة، في أول عدد، كانون الثاني ١٩٥٣، ص١: «في هذا المنعطف الخطير من منعطفات التاريخ العربي الحديث، ينمو شعور في أوساط الشباب العربي المثقف بالحاجة إلى مجلة أدبية تحمل رسالة واعية... تؤمن المجلة بأن الأدب نشاط فكري يستهدف غاية عظيمة: هي غاية الأدب الفعال الذي يتصادى ويتعاطى مع المجتمع... والوضع الحالي بالبلاد العربية يفرض على كل وطني أن يجنّد جهوده للعمل، في ميدانه الخاص، من أجل تحرير البلاد ورفع مستواها السياسي والاجتماعي والفكري... وعلى هذا فإن الأدب الذي تدعو إليه المجلة وتشجعه هو أدب الالتزام الذي ينبع من المجتمع العربي ويصب فيه.»

(٢) إن الإنسان حاضر في التاريخ من جهة الكتابة واللغة وبواسطتهما معاً. هذا التصور نجده حاضراً كالقانون الخفي في الكتابات القديمة. أذكر مثلا ما تقوله الأسطورة السومرية من أن قلقامش لم يكتب تغريبته على الألواح وينقشها على الحجر إلا بعد أن خاض صراعاً هائلاً من أجل الخلود. وتحقيق الخلود لا يمكن أن يتمّ إلا بقتل الزمان والتاريخ. وعندما أيقن بأن العدم يطال كل شيء ويبيده، وفجع في رفيق دربه إنكيدو. كتب قصته تقول الأسطورة: «ذهب في رحلة طويلة، تعب فيها وأنهكه العمل ولما رجع حزيناً حفر قصته كلها على الحجر.» *ملحمة قلقامش*، ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٠، ص٥١.

لا خيار قدّام الكتابة إذن. فإن هي اكتفت بالإشهاد ونقل الواقع ووصفه تخذلها اللغة. فتصبح الكتابة عن حدث ما أو واقع ما فعل حجب له وتغييب لخباياه واكتفاء بما ظهر منه. بل إنها ستنهض وقتها باعتبارها إشهادا على استباحة الكلمات وإفقار الكتابة وتحويل الشعر من خطاب جمالي إلى خطاب تحريضي حماسي.

رسم الضفاف

الكتابة حدث يشرع لحظة تشكّله ذاتها في فتح مجراه. وللمجرى ضفافه. هذا ما نجده مضمراً في الخطاب النقدي. وعلى هذا المضمر المسكوت عنه تحايل ذلك الخطاب حين شرع يرسم للمجرى ضفافه وللكتابة متعلّقها وحدودها. فالكتابة في تصوّره فعل إشهاد. أمّا الشعر فإنه لا يعدو عن كونه مجرّد صياغة. هذا ما يقرّه الخطاب النقدي المحتفي بمقولة الالتزام. يكتب محمود أمين العالم معبّرا عن هذا التصوّر :[1]

> إن الشعر الحديث صياغة جديدة غير تقريرية بالصور والبناء لحالات شعورية ولاشعورية. والشاعر الحديث مكافح وسط شعبه، يستخدم الرموز الشعبية ويمتزج بالحسّ الشعبي.

هذا هو الشعر وتلك ضفافه في نظر الخطاب النقد المحتفي بمقولة الالتزام. إن الشعر، حسب هذا التصوّر، خطاب ملتصق بالاجتماعي. وهو وصدى له. الشاعر «مكافح» والشعر «كفاح». والصدى، مهما امتثل للصوت، لا يملك إلاّ أن يفارقه. بل إنّ الصدى هو الصوت

---

(١) محمود أمين العالم، «الشعر المصري الحديث»، مجلة *الآداب*، عدد يناير ١٩٥٥، وفي المجلة نفسها كتب حسين مروّة تعليقا على قصيدة مدارها الحديث عن شعرة سقطت من شعر امرأة على صدر الشاعر فافتتن وتغنّى. يقول حسين مروة: «أهذا شاعر ويعيش في القاهرة هذه الأيام ويلهو بشعرة سقطت على صدره من رأس امرأة. لا. لن أصدق. فإذا كان شاعراً، ويظهر أن هذا صحيح، فليس هو من القاهرة ولا من مصر، ولا من أي بلد عربي، ولعلّه من المريخ أو جزر الواق الواق»، *الآداب*، عدد إبريل ١٩٥٤، ص٧٨.

وقد شرع في مفارقة صميمه. غير أن الإقرار بأن الشعر الحديث قائم على العدول عن التقرير موقف يتضمّن نوعا من الإيماء إلى أن غيره أي الشعر القديم كان على تلك الصفة أي كان مجرّد إخبار وتقرير. إن الشعر ملقى رموز. ولكنّه لا يبتنيها ولا يستلّ من عناصره البانية لجسده ما به يحقّق عملية الابتناء تلك. ذلك أنه «يستخدم الرموز الشعبية» فيستدعيها من خارجه ليتّكئ عليها. فهل تستجيب أم تخذل وتخون فتترك الشعر في العراء فضيحة. إن الشعر الحديث لحظة يتمّ فيها «الامتزاج بالحسّ الشعبي.» هكذا يقرّ الخطاب النقدي. والامتزاج فعل يتمّ من خارج. وهو، بالإضافة إلى ذلك، فعل ملاحقة لا حدث مثول وتمثّل وتملّك. وهو، لذلك، يظلّ مجرّد ملاحقة لا تطال متعلّقها أي الحسّ الشعبي الذي تنشد الامتزاج به. إن عبارة «الحسّ الشعبي»، هي في حدّ ذاتها مفهوم خُلّبٌ. ولكنّها لا تبيّن هل المراد بالحسّ الشعبي المتخيّل الجماعي الذي ابتنته الأجيال في رحلة بحثها عن المعنى، أم أنّ المراد بها مجرّد افتتان أيديولوجي بمفهوم الشعب إذا ماتت الأيديولوجيا اندحر وتلاشى مخلّفا في نفس حامله الحسرة والمرارات.

إن الناظر في هذه التصوّرات والمقدّمات سرعان ما يدرك أنها ليست من ابتداع لحظتها التاريخية. فمن خلالها تتراءى لحظة أخرى تشدّها إلى الماضي النقدي شدّاً وتجعلها مجرّد أصداء لما قرّره العرب القدامى في الشعر والشعريّة وما سنّوه من قوانين تخصّ أدبية النصوص. بمعنى آخر أكثر وضوحاً، إن هذا التصوّر يمثّل لحظة من لحظات عودة الرؤية البيانية واجتياحها للخطاب النقدي ومداخلتها للرّؤية التي تديره والقوانين التي تنتظمه.

تتبدّى هذه الظاهرة على نحو خفّي في محاولة التملّص من طرائق الكتابة كما تعلن عن نفسها في النص القديم. وذلك عن طريق رسم الحدود والضفاف بين النصين القديم والمعاصر ونعت المعاصر بكونه غير تقريري. ولكنّها تبلغ ذراها وتعلن عن نفسها صريحة في تسليم الخطاب النقدي بأن الشعر «صياغة». ذلك أن اعتبار الشعر «صياغة» موقف يحمل في تلاوينه تسليماً مسكوتاً عنه بأن الشعر صناعة كصناعة الصائغ (لصياغة) أو الحائك (النسج). وهذا تصور يوهم، في الظاهر على الأقل، بأنه من ابتداع الخطاب النقدي العربي المعاصر. وهو يوهم أيضاً، بأنه من ابتداع ذلك النقد آن قراءته للنص

الشعري المعاصر. ولكنه ليس سوى مجرّد صدى للرؤية البيانية التي تنتظم مقولات العرب القدامى في الشعر والشعريّة وتتحكّم بنظريتهم في المعنى وكيفيات إنتاجه. وهو يعتبر أمارة على ما يمتلكه القديم العربي نقداً وتنظيراً من سلطان على اللحظة الحاضرة ومقدرة على الاندساس في الرؤى التي تجاهر بتجاوزه ظنّاً منها أنه يقطن الماضي ولا يقدر على احتواء اللحظة الحاضرة وتلوينها إن كلاّ أو جزءاً.

إن اعتبار الشعر «*صياغة*» ليس مجرّد موقف صدر عنه العرب القدامى بل هو قانون مركزي حاضن لنظريتهم في الشعر والشعرية. لذلك نجده مندساً في تلاوين تعريفاتهم للشعر وأدبيّة النصوص، متحكّما بموقفهم من الكلمة والنص، مداخلا رؤيتهم للعالم وطريقة إقامتهم على الأرض.[1] لقد كان الشعر، في تصوّرهم، «*صياغة وضرباً من النسج وجنساً من التصوير.*»[2] والشعر إنما يستمدّ سلطانه وقدرته على الفعل في المتلقّي من كونه فعل صياغة للكلام وفق طريقة تفي بحاجة منتج النص في استنهاض متلقّيه المفترض وحفزه وإثارته.

ذلك أن الشعر، في التصوّر البياني، إنما هو «الصياغة والنسج والتصوير» أي أنه «كلام منظوم»[3] والنظم، كما يعرّفه عبد القاهر الجرجاني، إنما هو «تعليق الكلم بعضه ببعض.»[4] لكنّ عمليّة النظم لا تكون اتّفاقاً وصدفة بل تصير. ومعنى كونها تصير أن الشاعر هو الذي يختارها لأنها تفي بحاجة الشعر ومتعلّق الشاعر. لاسيما أن «الكلام المرصوف المسمّى شعراً»[5] لا يرتقي إلى

---

(١) محمد لطفي اليوسفي، *الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب، ما أنجزوه وما هفوا عليه*، تونس وليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٩٢. اهتمّ الكتاب بتبيان العلاقة بين نظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية وموقفهم من الكلمة ومن العالم.

(٢) الجاحظ، *الحيوان*، تحقيق عبد السلام هارون. ط٣. القاهرة ١٩٦٩، ص٣/ ١٣١، ١٣٢.

(٣) العبارة لابن طباطبا، *عيار الشعر*، ص٩.

(٤) يقول عبد القاهر الجرجاني متحدثاً عن النظم، مبيناً أنه تعليق للألفاظ بعضها ببعض: «ليس من عاقل يفتح عين قلبه إلا وهو يعلم ضرورة أن المعنى في ضمّ بعضها إلى بعضها، وتعليق بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض»، *دلائل الإعجاز*، ص٤٤.

(٥) العبارة للمبرّد، *الرسالة العذراء*، تحقيق زكي مبارك، القاهرة، ط٢، ١٣٩١ هـ، ص٦٠.

«الصياغة» ويتّصف بصفة الشعريّة إلاّ متى تشكّل وفق متطلّبات قانون مركزي هامّ ظلّ المنظّرون العرب يلّحون عليه طيلة أكثر من سبعة قرون.

هذا القانون هو ما ينعته الجاحظ بقانون «المشاكلة» لأنه قانون ينتظم الكلام الشعري ويتحكم به لحظة تشكّله ذاتها. وهو، بالإضافة إلى ذلك، قانون يوحّد بين «أقدار الألفاظ» و«أقدار المعاني» وفق نسق، بموجبه، تصير القصيدة «ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها»[1] بل يصير «البيت كأنه كلمة واحدة» وتصبح الكلمة بأسرها كأنّها حرف واحد.[2] وهو ما يسمّيه قدامة بن جعفر قانون «الائتلاف» ويلحّ على أنه قانون ذو طابع انتشاري يطال «اللفظ والمعنى والوزن» في الآن نفسه[3] فيمضي بالنص إلى ذروة التناغم الإيقاعي الدلالي. أما الفارابي فإنه يصفه بكونه «تعليق الكلم بعضه ببعض». وذلك بكسر العادة في إجراء الكلام. وكسرها إنما يتمّ «بالزيادة في الأقاويل»[4] أي بجعل القول يفتتح له درباً بعيداً عن العاديّ من أفانين القول. وهو أمر لا يحصل لمنتج النصّ على التّمام إلاّ «بتحريف القول عن العادة» كما يقول ابن سينا[5] أي «بإخراج القول غير مخرج العادة» كما يقول ابن رشد.[6]

يرشح هذا التصوّر بالإلحاح على أن الحدث الشعري إنما ينهض ويكون نتيجة لعمليّة فعل في اللغة ووقوع على ما في النظام اللغوي من بنى توليدية وإمكانات خفيّة تسمح بعمليّة الفعل تلك. ولكنّه يتضمّن في ما خفي منه تسليماً مسكوتاً عنه بأسبقيّة المعنى وأوّليته. ذلك أن الشعر، في تصور العرب القدامى، إنما هو صياغة للمعاني أي تجويد لها كما يقول قدامة. «إن الشعر صناعة... والغرض في كلّ صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها إلى غاية التجويد.»[7]

---

(١) الجاحظ، *البيان والتبيين*، ص: ١/ ٦٧.

(٢) نفسه.

(٣) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص١٦٢.

(٤) انظر رسالة الفارابي، ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص١٥٧.

(٥) انظر رسالة ابن سينا، ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص ١٦٢.

(٦) انظر رسالة ابن رشد، ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، ص٢٤٣.

(٧) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص١٥، ١٨.

«والمقصود في الشعر... في ما يحاك ويؤلّف منه... غاية التجويد»[1] أي تجويد المعاني «بإخراجها غير مخرج العادة». لأنّ «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني»[2] وليس العالم سوى كتاب مفتوح طافح بالمعاني. أما الشعر فهو صياغة لتلك المعاني. وهو إنما يستدعي ما ظهر منها لا ليكتفي به بل ليضعنا في حضرة الخفّي المحجّب وينهض بمهمّة الإفهام والبيان والتبيين.

هذه الرؤية التي تفصل بين اللفظ (الجسد) والمعنى (الروح)، هي التي تلقّفت الخطاب النقدي المعاصر واندسّت في تلاوينه لحظة سنّه لما ظنّه القوانين التي تنتظم الشعر المعاصر وتديره. حتى لكأن المقرّرات النظرية التي بنى عليها العرب مجمل آرائهم في الشعر والشعرية قد اضطلعت بدور الفضاء الذي تحرّك في رحابه الخطاب النقدي المعاصر أو كأنها تسلّلت إليه وتحولت في صميمه إلى قوّة جذب لا تحدّ من اندفاعاته فحسب، بل تمارس عليه نوعاً من الاحتواء أعلن عن نفسه وفق طريقتين. جاءت الأولى متسترّة على نفسها في مسلّمات هذا الخطاب وفي المقدّمات التي صاغها. ومنها مثلا إلحاحه على أن موضوع النص الشعري ومدار الكلام فيه يكون معطى سلفاً، لأن الموضوع موجود في المجتمع. ومنها أيضا تأكيده على أن الشعر ينهض ليلتقط ذلك الموضوع ويجوّده إبّان عمليّة نقله من واقع لا لغوي (الواقع العيني) إلى واقع لغوي (النص)، وتسليمه بأن عمليّة التجويد تلك تتمّ بالاعتماد على ما سمّي «بالصور غير التقريرية»، وبالالتجاء إلى ما نعت «بالرموز الشعبية.»

جاءت الطريقة الثانية مضمرة هي الأخرى متكتّمة على نفسها في الصمت المداخل للكلام. وتجلّت في شكل انسراب أو في شكل استدعاء لاواع للرؤية البيانية القديمة نفسها، سواء في ما يتعلّق بعلاقة الجمالي والدلالي في النص، أو في ما يخصّ وظيفة النص إجمالاً. فلقد تمّ التسليم أيضا بأن الجانب الجمالي لا يعدو عن كونه نوعا من التحسين أو التجويد الذي يتمّ «بالصور غير التقريرية» و«الرموز الشعبية». وتضطلع تلك الرموز والصور، كما في التصوّر القديم، بدور «الحِلْية». أما القول إن الشاعر الحديث «مكافح وسط شعبه» وشعره صياغة

(١) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص١٥، ١٨.

(٢) الجاحظ، *الحيوان*، ص٣/ ١٣١، ١٣٢.

لقضيّة ما أو لحظة صراع ما فإنه يعني صراحة التسليم بأن مدار الشعر المعاصر إنما هو النفع الاجتماعي مجسّدا في الكفاح. تبعاً لذلك، يصبح الشعر، في هذا المنظور، نوعا من الكلام «يجمع إلى جودة الإلذاذ جودة الإفهام» أي النفع بالمعنى الاجتماعي.

لا فصل بين الجميل والنافع. إنهما متلازمان. هذا ما كانت الرؤية البيانية القديمة قد أقرّته قانوناً يدير، في تصوّرها، الكلام الشعري. وهو نفسه ما يقرّه الخطاب النقدي المعاصر تحت مفعول تلك الرؤية التي داخلته صميمياً وجعلته يتحرّك في رحابها فيسلّم بأن الجمالي في النص الشعري إنما هو نوع من التّجويد أو التّحسين يتمّ بالصور غير التقريرية والرموز الشعبية. أمّا الدّلالي فهو ما تتمّ صياغته وتحسينه. ويكون متعلّق النص ومداره تحقيق النفع بالمعنى الاجتماعي.

إن حدث اندساس الرؤية البيانية في صميم الخطاب النقدي العربي المعاصر على هذا النحو إنما يرجع إلى المغالطات التي انبنى عليها ذلك الخطاب نفسه. فلقد تشكّل مأخوذاً بالجدّة كما بيّنت، مفتوناً بالحداثة، معلناً القطيعة مع النظرية القديمة. لكنه لم يكن قد تمثّل تلك النظرية ولم يتعرّف على القوانين التي تديرها. والحال أن الشروع في مفارقتها، إجراء وتنظيراً، مسألة في غاية الدّقة لا يمكن أن تحققها الرّغبة وينجزها الهوى. بل إن هذه الغاية لا يمكن أن تدرك إلا بالإحاطة بنظرية القدامى في علاقتها بالنص القديم نفسه قصد تمثّل أطروحاتها ومناقشة مسلّماتها. ووقتها فقط يمكن الشروع في مفارقتها. لأنّ تمثّلها يتضمّن إمكانية الشروع الفعلي في بناء ما لم تفكّر فيه. وهذا حدث مشروط بضرورة الوعي بأن القراءة النقدية إنما تمثّل حدث احتواء للنص. فلم تكن قراءة القدامى للنص القديم قراءة بريئة تنشد الفهم بقدر ما كانت تمارس على النصوص نوعا من الاحتواء حتى تجعلها تخدم قيم الجماعة وتفي بحاجات المدينة الإسلامية.

ثمّة في نظرية العرب القدامى حرص على تدجين النصوص ولجم المتوحّش فيها. ثمّة وعي بأن للكلام فتنته. والفتنة بوّابة التهلكة. ولا سبيل إلى تجنيب المؤمن البسيط الطيّب مزالق الكلام ومخاطره إلاّ بمطاردة الفتنة وإبراز القيمة النفعية للنصوص حتى تفي بحاجات المدينة وتخدم قيم ناسها. بل إن الوعي بخطورة الكلام وفتنته التي يمكن أن تخرج بالمؤمن البسيط الطيّب من دائرة العقل إلى دائرة الهوى، ومن منطقة الإيمان إلى مملكة المكّار الأمهر إبليس المملّك على دنيا الشرور هو الذي جعل الجاحظ يفتتح كتاب *البيان والتبيين* بالاستعاذة بالله من

فتنة الكلام. يكتب الجاحظ: «اللهم إنّا نعوذ بك من فتنة القول.»[1] وهو الذي جعل التوحيدي يجزم بأن الكلام:

> صلف تيّاه لا يستجيب لكلّ إنسان، ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير. وله أرنٌ كأرن المُهْر، وإباءٌ كإباء الحرون، وزهوٌ كزهو الملك، وخفقٌ كخفق البرق، وهو يسهل مرّةً ويتعسّر مرارا، ويذلّ طوراً ويعزّ أطواراً؛ ومادّته من العقل، والعقل سريع الحؤول خفيّ الخداع، وطريقه على الوهم، والوهم شديد السيلان، ومجراه على اللسان واللسان كثير الطغيان.[2]

لقد كان المنظّرون العرب القدامى على وعي بأن للكلام مزالقه وللشعر فتنته التي من المحتمل أن توقظ في نفس المؤمن البسيط الطيّب الأهواء والرغائب التي روّضت بالعقل وبالدين. ووقتها تصبح المدينة الإسلامية نفسها مهدّدة بالتحوّل إلى مدينة جاهلية لا همّ لناسها غير الاستسلام للأهواء والرغبات. لذلك وقع الجزم بأن للشعر مفعولات السحر الذي يخلب اللبّ، بل ذهبوا إلى أن الشعر «أنفذ من نفث السّحر.»[3] به «تخلب العقول وتسحر الألباب.»[4] من هنا جاء حرصهم على احتواء النصوص وترويضها وذلك بقراءتها في ضوء المقررات التي تجعلها تخدم المدينة وناسها ولا تزعزع قيم الجماعة. فألحّوا على أن محصّل الشعر ومداره مديح الخصال الممدوحة للحث عليها ومدار الهجاء ذمّ الخصال المذمومة للتنفير منها. هذه هي الحدود التي إن التزم بها القول والقائل خدم الشعر المدينة وأعلى قيمها ووقّى ناسها مزالق السقوط.

---

(١) الجاحظ، *البيان والتبيين*، ص١/ ٣.

(٢) أبو حيان التوحيدي، *كتاب الإمتاع والمؤانسة*، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمدج الزين، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٥٣، ص٣/ ٩١.

(٣) ابن طباطبا، *عيار الشعر*، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢، ص٢٢.

(٤) نفسه، ص ١٢٦.

وهذا يعني أن تمثّل تلك النظرية مشروط أيضاً بتمثّل الفجوة القائمة بينها وبين النص الشعري القديم. والانطلاق، في ذلك كلّه، من التسليم بأن الأبعاد التي أمّنت للنص بقاءه وضمنت استمراره ما زالت تنتظر الكشف. فهي التي مكّنت النص القديم من تلبية الحاجات الجمالية لمعاصريه. وهي التي جعلته يلبّي الحاجات الجمالية للأجيال المتعاقبة. لكن تمثّل تلك الفجوة الممتدّة كخيط واه يتراءى ولا يُرَى مشروط، هو الآخر، بتمثّل العلاقة بين النصين: النص الشعري القديم والنص المعاصر. هل هي علاقة قطع وهدم وتجاوز، أم أنها علاقة تنام في التّغاير بموجبها يكون النص المعاصر قد وقع على خبرات النص القديم واغتذى بمنجزه الفني. فتحوّل كلّ ذلك في رحابه إلى قوّة دافعة وضعته على عتبات ذرى فنية لا عهد للنص القديم نفسه بها.

إن النظريّة القديمة تمتلك سلطاناً لا يردّ. وهي، بحكم كونها حدث احتواء، لم تلوّن رؤيتنا للنص القديم فحسب، ولم تداخل كيفيّة تعاملنا معه فقط، بل إنها كثيرا ما تحكّمت بكيفيّات تعامل الخطاب النقدي المعاصر مع النص المعاصر نفسه. لذلك سلّم بأن الشعر صياغة. والحال أن الشعرية، سواء أعلنت عن نفسها في النص القديم أو تجلّت في النص المعاصر، إنما تكون صدى للحظة من لحظات التوغّل في مدار الرعب. هناك بعيداً حيث الخلاء المرعب الرهيب الممتدّ على نحو عات مذهل ممضّ بين الكلمات والأشياء. الأشياء غارقة في الفوضى العارمة وقد بلغت المنتهى، والكلمات باعتبارها حدث تسمية وخلق وامتلاك. ذلك أن الكلمات، واللغة من ورائها، ليست انعكاساً للأشياء. إن الكلمات هي التي تخلق الأشياء فيما هي تنهض وتكون. وإذا عالم الأشياء مجرّد انعكاس لعالم الكلمات. إن الكلمات فعل تسمية وحدث خلق. وفي لحظة المكاشفة، مكاشفة الشعر لذات الشاعر ومثول الشاعر في حضرة الشعر، يكون قدر الفكر ماثلاً هناك عميقاً في مدار الرعب. قدر الفكر أن ينهض ممزّقاً على نحو فاجع بين عالم الكلمات وهي تجاهد لتكون وعالم الأشياء وهي غارقة في ا لفوضى العارمة، في اللاّمعنى. تنهض الكلمات ومعها ينهض المعنى ويكون. لأنّها هي التي تبتنيه. وهي التي من صميمها تستلّه فيما هي تتشكّل وتكون.

على مهل تنهض الكلمات. وعلى مهل يبدأ الهدير المكتوم. وتولد، في السّر، القصيدة. والشعر يكون طافحاً بالهدير، مليئاً بالاندفاعات، هدير التسمية باعتبارها فعل خلق، واندفاعات الوجود يعلن عن نفسه متلبّساً بالكلام وبلهبه. وإذا الشعر ليس مجرّد رصف للكلمات ونظم لها، بل هو نار الكلام ولهبه. إنه، بمعنى آخر، يستدعي الكلمات و يعيد إليها ما كان لها في البدء: حرارتها وبهاءها وسلطانها. إنه يعيد للكلمات خطرها الأوّل ذاك الذي ضاع بفعل التكرار والاستعمال والتداول. فتكّف عن كونها مجرّد ثرثرة خواء. وتصبح حدث انتشال للوجود أو لما تبقّى منه لم يطله البلى ولم يبده التشيّؤ. وإذا الكلمات لا تضعنا في حضرة بعد واحد من أبعاد الشيء المدرك المعلوم، بل توقفنا في مهبّ الأبعاد جميعها. وعندها تستعيد الموجودات والمدركات جميع أبعادها وتكفّ عن كونها مجردّ أشياء موات لتصبح طافحة بالحياة.(١)

انفتاح الشعري على الأسطوريّ

الثابت تاريخيا أن حدث انفتاح الشعر على الأسطورة كان فعل التجاء وهروب. بل إنه كان شكلا من أشكال تهريب القصيدة بعيدا عن مقولة الالتزام ومكائدها وما نتج عنها من مآزق. لم تأت عمليّة انفتاح الشعر على الأسطورة من قبيل الاتفاق والصدفة. لقد كانت حدث احتماء. حتّى لكأنّ النص الشعريّ هو الذي اختار أن ينتشل نفسه من الدروب المقفلة التي رسمها النقد وطالب النص الشعري بارتيادها. فهل يمكن للشعر أن يلوذ بغيره؟ هل يمكن له أن يستجير بغيره ولا يطاله الضّيم في الصميم؟

لقد حرص الشاعر على الاحتماء بالأسطورة فاستدعاها ووظّفها في نصه دون أن يتساءل هل تمثل وتطيع فتخدم النص لحظة حلولها في فضائه أم أنها تخذل وتخون. هل تعضد شعرية النصّ الذي استقدمها أم تصبح على أديمه أمارة على أنه عاجز عن النهوض

---

(١) محمد لطفي اليوسفي، *لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب*، تونس: سراس للنشر، ط٢، ١٩٨٨.

دون اتّكاء عليها وعلامة على أنه لا يستلّ من مكوّناته البانية لشعريّته ما به يبني قاعه الأسطوري وينهض. فيصبح الكلام الشعري، وقتها، رصفاً للأساطير أو مجرّد اهتداء بها واقتفاء لأثرها. إن فعل الاستدعاء يتضمّن انتزاع الأسطورة من زمنها ومن فضائها. ومن المحتمل أن يدخل عليها من الضيّم ما يجعلها تبدو على أديم النص قلقة يتيمة فيما هي تفضح عجز ذلك النص عن ابتناء قاعه الأسطوري دون اتّكاء على الأسطورة.

تغاضى النقد عن هذه الأسئلة لأنّ علاقته بالأسطورة كانت فعل احتفاء واحتفال وتبشير. ولم تكن حدث وعي بأن الشعريّ والأسطوريّ يتعاضدان. فلم يقع التفطم إلى أن الشعري لا يكون ولا ينهض على نحو أصيل متميّز إلاّ إذا ابتنى بمكوّناته وعناصره البنائية ذاتها قاعه الأسطوري دون التجاء إلى الأسطورة أو اتّكاء عليها كما سأبيّن. لقد كان الوعي النقدي في منتهى الشقاء. فالشعر تلاشى في الخطاب السياسي والاجتماعي نتيجة تكريسه لمقولة الالتزام وامتثاله لشروطها ومتطلّباتها.[1] وانتشاله أو انتشال ما تبقّى منه على الأقلّ لا يمكن أن يتمّ إلاّ برافد يُستقدَم استقداما. هذا الرافد الذي استقدم هو الأسطورة.

أعلن هذا الوعي عن نفسه حسب أشكال عديدة. وجاء متلبّساً بما قيل حول علاقة الشعر بالأسطورة وداخل أغلب الكتابات التي عنيت بهذه المسألة. وهي كتابات ومواقف توهم بالتنوّع والغزارة. ولكنّها تصدر عن الوعي ذاته وتقرّ التصوّر نفسه. فلقد تمّ التعامل مع الأسطورة باعتبارها فُلْك نجاة. ووقع التسليم بأن لا خلاص للشعر دون احتماء بالأسطورة. عبّرت هذه القناعة عن نفسها في شكل هَدْيٍ للحدث الشعريّ كي «يُقبل» على الأسطورة ويعضد بها

---

(١) تجسّد مجلة شعر في سنتها الأولى هذا الوعي. فلقد أوردت في العدد الأوّل افتتاحية ضمنتها كلاماً للشاعر الأمريكي أرشيبولد مكليش في الشعر، وفيه يلحّ على أن الالتزام في الشعر هو نوع من الخيانة المزدوجة. فهو خيانة للعصر عن طريق الإيهام بأن الشعر جاء يحل ما فيه من مشكلات، وخيانة للفن وذلك بجعله مجرد وسيلة في صراع ما. يقول: «فليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر في زمن كزمننا، كتابة الشعر السياسي أو محاولة حلّ مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراض فنهم بمستلزمات فنهم، مدركين أنه إنما بواسطة فنهم لامست الحياة حياة البعض هنا في الماضي وقد تفعل ذلك أيضاً في المستقبل»، مجلة شعر، عدد ١ كانون الثاني ١٩٥٧، ص٤.

منجزه الفنّي.[1] وتجلّت في شكل دعوة إلى «إغناء الأدب بالرموز الأسطورية.»[2] وتبدّت، من جهة أخرى، في شكل حرص على ترجمة كتب في الأسطورة تجعل عمليّة الإغناء تلك حدثاً ممكناً.[3] والترجمة ليست مجرّد نقل بريء هي الأخرى. إنها محاولة لاستدعاء الآخر وتملّكه، بل إنها لحظة انفتاح بموجبها يتمّ إدراج الآخر في الذات أو محاولة إدراجه على الأقلّ. ههنا تتنزّل ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لما تيسر من كتاب *الغصن الذهبي* لجيمس فريزر. فلقد تعامل جبرا مع الكتاب باعتباره لُقية نفيسة ستفتتح قدّام الشعر العربي دروب الخلاص وتمكّنه من إغناء نفسه بالأساطير. يكتب جبرا في مقدمة الطبعة الأولى:

> وقد كان لهذا الجزء، فضلا عن خطورته الأنثروبولوجية الظاهرة، أثر عميق في الإبداع الأدبي في أوروبا في السنين الخمسين الأخيرة، بما هيّأه للشعراء والكتّاب من ثروة رمزية أسطورية، نرجو أن يقبل عليها أدباؤنا أيضا، لإغناء أدبنا الحديث.[4]

---

(١) نقرأ في العدد الأول من مجلة *شعر*، عدد كانون الثاني ١٩٥٧ مقالاً لرينه حبشي يكرس هذا التصور. المقال بعنوان: «الشعر في معركة الوجود. يقول الكاتب محاولاً أن يهدي الشعر المعاصر إلى ما فيه انتشال ذاته مما تردّى فيه من ابتعاد عن الشعر وضياع في الخطاب السياسي: «يجب أن نؤكد قيمة الشعر كمعرفة قد تكون أعلى من معرفة الظواهر ومن ميتافيزياء الكينونة... يجب أن نؤكد ذلك ضد الذين يريدون أن يخفضوا منها، بجعل الشعر فاعلية زيان، قاصدين منه تكنية شعورية أو قيادة كلمات. لا شيء أكثر دلالة في هذا الموضوع من دور الأسطورة في الفكر الأفلاطوني. فأفلاطون في جدله لا يدخل الأسطورة لكي ينفي العقل. فهي ليست بناء كيفياً للتخيل كي يسلو به كسل البصيرة. إنها عون تقدّمه الصور إلى وهن العقل كيما تقويه و تعرفه على ما هو قريب من المعقول على ذاته كي يبلغ تخومه أو يتجاوزها غالباً. إن أفلاطون يستدعي الصور لكي يفهم رمزياً ما لا يفهم مباشرة. لهذا يمكن التكلم، في آن معاً، عن دور الأسطورة الأفلاطونية شعرياً وفلسفياً. في هذا، على وجه الدقة، تكمن عظمة كل شعر أصيل.»، ص٨٨- ٨٩.

(٢) العبارة لجبرا إبراهيم جبرا من مقدمة ترجمته للجزء المعنون *أدونيس* من كتاب جيمس فريزر *الغصن الذهبي*. صدر الكتاب عن منشورات الصراع الفكري - بيروت ١٩٥٧.

(٣) تندرج ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لكتاب *ما قبل الفلسفة* ضمن هذا التصور الذي ينشد إغناء الأدب بالرموز الأسطورية. نشر الكتاب عن دار الحياة بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، بيروت ونيويورك ١٩٦٠.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا، مقدّمة ترجمته للجزء المعنون *أدونيس* من كتاب جيمس فريزر *الغصن الذهبي*، ص٧.

غير أن هذه الدعوة سرعان ما امتلكت سلطان البداهة والمسلّمة. فتمّ التأكيد على أن استدعاء الأسطورة والاتّكاء عليها إبّان نهوض حدث الكتابة الشعرية إنما يأتي نتيجة نوع من التشوّف لوجود متخفٍّ، ولكنّه أكثر عمقاً من الوجود اليومي الخالي من الشعرية. ذلك أننا «نحيا في عالم لا شعر فيه»، بل إنه «عالم قاتم كأنه الكابوس المرعب.» هذا ما يلحّ عليه السيّاب مستلهما آراء ت. س. إليوت النقدية وأطروحاته النظرية التي افتتن بها جيل كامل من التحديثيين العرب في تلك المرحلة. يكتب السياب :[1]

> هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث: هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرمز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمسّ ممّا هي اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادّة لا للروح. وراحت الأشياء التي في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحوّلها إلى جزء من نفسه، تتحطّم واحداً واحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاّشعر لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر إذن. عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدّى بها منطق الذهب والحديد.

هكذا وضع الواقع العيني والوجود اليومي «عالمنا الذي لا شعر فيه» في مقابل الأسطورة. وظلّ الخطاب النقدي حتى نهاية القرن العشرين، يروّج هذه المغالطة ويكرّس هذا المتاه.[2]

---

(١) بدر شاكر السياب، مجلة شعر، عدد ٣، تموز ١٩٥٧م، ص١١٢.

(٢) بدأ هذا التصور مع ظهور مجلة شعر ١٩٥٧. وقد عبّر عنه السياب في العدد الثالث من أعداد هذه المجلة. غير أنه تواصل وظل يداخل الخطاب النقدي. انظر مثلا: عبد الرضا علي، *الأسطورة في شعر السياب*، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٨٤. يكتب المؤلف معتبراً الأسطورة ملجأ يلوذ به الشعر ويحتمي من صخب العصر: «لا شك أن العالم الذي نعيشه اليوم، عالم يكتنفه التناقض ويعمه الاحتجاج، وتتسع فيه ثغرات الخراب.»، ص١٩-٢٠. وفي سنة ١٩٨٩، تاريخ صدور كتاب *كلام البدايات* لأدونيس نقرأ ما يلي: «لا يزال غياب الفضاء الأسطوري في المجتمع العربي مشكلة شعرية خصوصاً وثقافية عموماً» أدونيس، *كلام البدايات*، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩، ص١٧٧.

ذلك أن هذا الخطاب لا يقرأ النص الشعري ولا ينفذ إلى ما تكتّم على نفسه في أصقاع ذلك النص، بل يستبقه ويعوّل في عمليّة الاستباق تلك على ما ظنّه بداهة ومسلّمة. فيجزم بأن العالم الذي نعيشه اليوم «عالم تتّسع فيه ثغرات الخراب.»[1] ولا خلاص للشعر من هذا الخراب إلا بتوظيف الأساطير والاحتماء بالأسطورة. لقد جاء الاحتفاء بالأسطورة نتيجة اعتبارها مهربا وملجأ للشعر من صخب العصر. يكتب عبد الرضا علي مثلا:[2]

> من هنا حاول الأديب المعاصر أن يبحث عن العالم الذي يمكن له أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى. فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأوّل، إلى الأسطورة، يحاكيها، يتنفّس سحرها، يستلهمها، ويوظّفها.

واضح إذن أن حدث انفتاح الشعر على الأسطورة، كان في تصوّر الخطاب النقدي فعل لجوء واحتماء من عالمنا القاتم الذي «تتّسع فيه ثغرات الخراب». وعلى الشاعر، كي ينتشل نفسه والشعر والوجود اليومي «واقعنا الخراب الذي لا شعر فيه»، أن يلجأ إلى «الخرافات والأساطير التي لا تزال تحتفظ بحرارتها». وهي ما تزال تحتفظ بتلك الحرارة لأنّها «ليست جزءاً من هذا العالم».

ينبني هذا الموقف الذي يعتبر الشعر فعل هروب من الواقع على أكثر من مغالطة. إنه يوهم في الظاهر بأنه يتشكّل دفاعاً عن الشعر. ولكنه يتردّى في مزالق يمكن أن تعصف به وتجعله معرّضاً للاستباحة والنهب إن هو اهتدى بهذا التصوّر ومضى على الدروب التي يشير إليها. لأنها دروب التيه. جاءت المغالطة المركزية الأولى في شكل حجب للمسافة الفاصلة بين الأسطورة والأسطوري. وهي عمليّة في غاية الخطورة. ذلك أن اختزال تلك المسافة وإلغاءها يقود إلى نوع من التبسيطيّة بموجبه تصبح الأسطورة والأسطوري كما لو أنهما تسمية مختلفة للشيء ذاته. والحال أن الأسطوري واقع في الأسطورة مفارق لها في الآن نفسه.

---

(١) عبد الرضا علي، *الأسطورة في شعر السياب*، ص١٩.

(٢) نفسه.

إن الأسطوري ليس الأسطورة. لذلك يحضر في الأجناس الأدبية جميعها دون أن تضيع الحدود الفاصلة بين الأسطورة وتلك الأجناس. بل إن النص يمكن أن يستلّ من صميمه ما به يبني قاعه الأسطوري دون أن يوظّف الأساطير أو يتكئ عليها كما سأبيّن لاحقاً. في حين أنه حين يستدعي الأسطورة ويتكّئ على منجزها الفنّي يصبح واقفاً في المهبّ فتتلقّفه المخاطر والمزالق من كلّ صوب. إذ من المحتمل أن يدخل النص الشعري على الأسطورة كثيراً من الضيّم حين يعتصرها في بعد واحد من أبعادها ويُفقرها فتبادله الأسطورة مكرا بمكر وكيدا بكيد، ولا تفي بحاجات الشعر، بل تدخل عليه من الضيّم ما يعصف بشعريته كما سأبيّن في الفصل الذي سأعنى فيه برصد لحظات تلاشي الشعر. ومن المحتمل أيضاً أن يصبح الشعر مجرّد اقتفاء لأثرها ويتحوّل إلى استنساخ للأساطير وتكرار لمعانيها.

تتعلّق المغالطة المركزية الثانية بالعلاقة بين الشعر والوجود اليومي. لقد تمّ الإلحاح على مسلّمتين مذهلتين إذ اعتبر الشعر فعل هروب ولجوء واحتماء. ثم وضع الوجود اليومي «العالم الذي نحيا فيه» في مقابل عالم الأساطير والخرافات. ولم يكتف الخطاب النقدي بالمفاضلة بين العالمين. بل نعت الأوّل بأنه مشيّاً ميّت خواء «لا شعر فيه». وألحّ على أن الشعر هجره لأنّه «عالم السّوقة واليوميات.»[1] واعتبر عالم الأساطير والخرافات عالما طافحا بالحياة. ولم يقع التفطّن إلى أن هذا التصوّر لا يستبيح الشعر فحسب، بل يطرده من دائرة التاريخ ويمضي به قدُماً إلى حتفه. إن التسليم بأن الوجود اليومي لا شعر فيه يتضمن، في حدّ ذاته، تسليما مماثلا بأن الوجود طاله البلى وغاله التشيّؤ. وههنا بالضبط من المفروض أن يلعب الشعر أشدّ أدواره خطورة، لأنّ الشعر إنما يستمدّ أهميته وخطورته من جهة كونه فعل إصغاء إلى ما يمكن أن تقوله الكلمات. وهو تشكيل للكلام وفق نسق بموجبه تتحرّر الكلمة من المعنى الواحد الذي تكبّلها به طريقة استخدامها في الاستعمال العادي وتمثل في مهبّ الدلالات. فتصبح زاخرة بالحياة طافحة بالدلالات.

---

(١) أسعد زروق، *الأسطورة في الشعر الحديث*، بيروت: منشورات مجلة آفاق، ١٩٥٩، ص١١٧.

ولما كانت الكلمات ليست مجرّد وسائل ميتة خاوية خلاء يقطنها معنى محدد معلوم بل هي حدث تسمية وتملّك وابتداء، ذلك أن تسمية مُدرك مّا هي ذاتها عملية ابتدائه وخلقه، [(١)] فإنه من الطبيعي أن تصبح الكلمات في الشعر، والشِعر من ورائها، عبارة عن حدث انتشال للوجود اليومي الذي يوهم بأن لا شعر فيه، من التشيّؤ. وهذا ما لا تقدر عليه أنواع الخطاب التي لا تنشغل بالخفاء ولا ترى الغياب. ذلك أن الشعر لا يكتفي باستدعاء الواقع بل ينفذ إلى ما تحجّب في تلاوينه من جدل وصراع.

إن عدم الوعي بالمسافة الفاصلة بين الأسطوري والأسطورة هو الذي جعل الخطاب النقدي يجزم بأن لا معاصرة في الشعر دون أسطورة. يكتب يوسف اليوسف مثلا: «إن الشعر المعاصر قد تأسّس منذ أن ولجت الأسطورة كعبد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة.» [(٢)] هكذا وقع الجزم بأن توظيف الأسطورة في الشعر بوّابة مشرعة على المعاصرة ومَحْمَلاً في النص للحداثة.

لذلك ذهبت خالدة سعيد إلى اعتبار ما سمته الابتعاد عن المباشرة والاستعانة بالرموز التاريخية من أهمّ منجزات الشعر المعاصر. [(٣)] ولذلك أيضا ذهب عزّ الدين إسماعيل إلى أن «أروع النماذج الشعرية» من الشعر المعاصر تحقّقت بمدى الاقتراب ممّا ينعته بالمنهج الأسطوري والتحرّك في إطاره. [(٤)] وإلى الرأي نفسه ذهب إحسان عباس فسلّم بأن انفتاح الشعر على

---

(١) Nietzsche, *Le Gai savoir*, Paris: Gallimard, ١٩٦٤, p ٥٨. يكتب: «إن ما يهمنا أساساً هو معرفة الكيفية التي تسمى بها الأشياء، لا معرفة ماهيتها. فما يشتهر به شيء ما، على أنه اسمه ومظهره وقيمته وقياسه ووزنه، كل هذه الأمور التي تنضاف إلى الشيء بمحض الصدفة والخطأ، تصبح، من شدة ما نؤمن بها، يشجّعنا على ذلك تناقلها جيلاً بعد جيل، لحمة الشيء وسداه، فيتحول ما كان مظهراً في البداية إلى جوهر ثم يأخذ في العمل كماهية.» انظر أيضاً ما يقوله هايدغر حول اللغة إذ يلحّ على أن «اللغة ليست في ماهيتها وسيلة يفصح بها الكائن العضوي عن نفسه، ولا هي تعبير عن الكائن الحي. وليس بإمكاننا أن نتمثّل ماهيتها إذا اقتصرنا على النظر إليها باعتبارها مجموعة من الدلائل أو وقفنا عند قيمتها الدلالية. إن اللغة هي الكيفية التي يكشف فيها الوجود عن ذاتها ويحجبها في الوقت ذاته.»
Heidegger, "Lettres sur l'humanisme" in *Questions III*, Paris: Gallimard, ١٩٦٦, pp ٩٤-٩٥.

(٢) يوسف اليوسف، *الشعر العربي المعاصر*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٠، ص٤٢.

(٣) خالدة سعيد، *البحث عن الجذور*، بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠، ص١٢-١٣.

(٤) عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، ص٢٣٢.

الأسطورة لحظة ثورية في مسار الشعر العربي بأسره. يكتب إحسان عباس: «إن استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثاراً إلى اليوم.»[١]

هذا الاحتفاء بحضور الأسطورة في الشعر، ونعت ذلك الحضور بكونه أمارة معاصرة، أو كونه أهمّ منجز فنّي عرفه الشعر العربي طيلة تاريخه، أو اعتباره لحظة ثورة، ليس سوى تسميات متغايرة لتصوّر واحد. إنّه تصوّر يلغي الفارق الجوهري القائم بين الأسطورة باعتبارها جسدا أو كيانا قائما بذاته مغلقا على ذاته يمتلك وجوداً خاصّاً وماهية خاصة تقيه من التلاشي في غيره، والأسطوري باعتباره واقعاً في الأسطورة مفارقاً لها في الآن نفسه. بل إن الخطاب النقدي سيمضي في المغالطة إلى أبعد من ذلك حين يعتبر الأسطورة مجرد «وعاء»[٢] يمكن توظيفه. أما الأسطوري فيسكت عنه ويلغي حضوره أويتغاضى عنه. حتّى لكأنّ الأسطوري لا يمتلك حضوراً في الواقع اليومي وفي النصوص بمختلف أجناسها.

لاسيما أن الأسطوري يتعالى على الأجناس الأدبية ولا يهتمّ بالفروق القائمة بينها. بل إن الأسطوري من جهة كونه بعداً من أبعاد الوجود يظل مرافقا لمسيرة الإنسان طيلة رحلة عذاباته وصراعاته على الأرض. وهو إنما يتولّد نتيجة فعل وقوع الخيال على لحظة تقاطع الواقع مع اللاّواقع، وتلاقي العاديّ مع الخارق وتداخلهما على نحو بموجبه تضيع الحدود الفاصلة بين هذين البعدين. من هنا يتبيّن أن الحديث عن الأسطورة كما لو أنّها جسد يقطن الماضي يتمّ استدعاؤه أو استحضاره، موقف في غاية التبسيطية لسببين.

أولهما أن الأسطورة، من جهة كونها رؤية للكون وبسبب ذلك أيضاً، قد رافقت مسيرة الإنسان على الأرض واندسّت على نحو متكتّم غاية التكتّم، في جميع نشاطاته على الأرض. وذلك لأنّها عالقة من ذاته في أصقاعها متمكّنة بقاعها المحجّب. وهذا ما لا يمكن أن تطاله الرؤية العقلية. أعني بالرؤية العقلية تلك الرؤية ذات التوجّه التصنيفي الذي يفصل بين المعقول واللاّمعقول. لذلك تنشدّ إلى ما تعدّه

(١) إحسان عباس، *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*، ص١٦٥.

(٢) عبد الرضا علي، *الأسطورة في شعر السياب*، ينعت الأسطورة بكونها «الوعاء الأول»، ص١٩.

معقولا وتعتبره متماشياً مع نظام الأشياء والموجودات في العالم. أما ما تعدّه غير معقول فإنها تعتبره مجرّد لغو لأنّه فوق نظام الأشياء والمدركات الحاضرة في العالم.

أما السبب الثاني فراجع إلى كون الأسطورة لم تكن لحظة هروب من الواقع، وليست لحظة إفلات لا مشروط من أبعاده جميعها. بل هي فعل مواجهة. إنها شكل من أشكال البحث عن المعنى داخل فوضى التجربة البشرية. لذلك تشكّلت في شكل محاورة بين الإنسان والكون. ولذلك أيضا انبنت على رؤية تقف من المعقول في الماقبل والمابعد ولا تفصل بين المعقول واللاّمعقول تسليماً منها بأن المعقول واللاّمعقول لا يتضادّان ولا يتعارضان بل يتعاضدان ويتكاملان. ذلك أن حضور اللاّمعقول هو الذي يسمح للمعقول بتوسيع مجاله حين يغزو مناطق اللاّمعقول. إنه يكتسحها ويعقلنها فتغدو، بعد ذلك، في عداد المعقول الأليف الذي نطمئن إلى حضوره بيننا.

أليست هذه هي الرؤية الشعرية وتلك طريقتها في غزو المجهول واكتساح مكامنه فيغدو مدركاً معلوماً أو في عداد المعلوم الذي يقيم معنا ضائعاً في عقال العادة مثلنا. أمّا الشاعر فإنه، بعد فعله ذاك، يكون قد انتشل نفسه من العادة، وعاوده الحنين إلى التورّط في ضنى الكتابة من جديد، والتوغّل في مدار الرعب. لأنّ الشاعر إنّما يحيا مفتوناً بالمجهول، يحنّ إليه ويتحرّق عليه، دائماً:[1]

تنفجر في أعماقه الحرقة
يحنّ إلى الدخول في الرعب كريشة النسر
رعب الأعالي.

إن رؤيته للعالم، في لحظة المكاشفة الشعرية، لحظة نهوض النص وتشكّله، إنما تكون عبارة عن فعل اندساس في تلك العتبة المعتمة الممتدّة كخيط دقيق ما بين الواقع واللاّواقع. وهي رؤية متميّزة بفرادتها لأنها تصدر عن تسليم مضمر بإمكانية تقاطع الواقع مع اللاّواقع. ولذلك ما من شاعر إلاّ وهو يقيم محاورة مع الموجودات جميعها. وهو لا ينزلق عليها بل يحاورها

---

(١) أدونيس، *مفرد بصيغة الجمع*، بيروت: دار العودة، (د. ت)، ص٢٩١.

ويحاور الكون فيها. واستمرار المحاورة على هذا النحو كفيل وحده بأن يضع الذات الكاتبة على عتبات الأسطوري. فتصبح الكتابة إطلالة على ما تخفّى من أسطوري في ما نظنّه عادياً. وتصبح وقوعاً على ما في اليوميّ التّافه العابر من خيالي فاتن.

من هنا يتبيّن أن الشاعر الأصيل لا يلجأ إلى الأسطورة. والشعر لا يحتمي بها من صخب العصر.[1] بل إنهما، على العكس من ذلك، ينتشلان الواقع من خرابه لحظة يتمّ نهوض الشعر وانفتاحه على الأسطوريّ المحجّب في صميم ما كنّا نظنّه عاديّاً تافهاً خواء. فللأسطوريّ استقلاله وله حضوره المستتر في صميم الواقع. لا سيما أن الرمز الأسطوري يحيا معنا متخفيّاً لائذاً بالظلّ. فينا يحيا. ومعنا يستمرّ.

لقد مثّل الرمز، سواء كان من ابتداع الشعر أو وافداً عليه من الأسطورة، إشكالاً من الإشكالات التي حين واجهها الخطاب النقدي المعاصر ارتبك وتلقّفته المغالطات. ذلك أن الرمز الوافد على الشعر من الأسطورة، أو ما ينعته الخطاب النقدي بالرموز التاريخية، يظلّ، في جميع الحالات، عنصرا وافدا على النصّ من خارجه ومن خارج زمنه. وهذا من شأنه أن يجعل حضوره لحظة خطر تتهدّد شعريّة ذلك النص نفسه. ومن المحتمل أن تتحوّل الرموز الأسطورية التي خلعت من منابتها وأرغمت على الحلول في النصّ، إلى مجرّد أقفال وألغاز. وبذلك يصبح فعل استقدامها نوعا من القهر المزدوج الذي يدخل الضّيم على الشعر وعلى الأسطورة. فثمّة في عمليّة استقدام الأسطورة نوع من الإرغام يطال الشعر والأسطورة. إذ يرغم الشعر على أن يُوسّع على أديمه للرموز الأسطورية محلا. وترغم الرموز الأسطورية على النزول في غير أوطانها. وبدل أن تعضد تلك الرموز المستقدمة شعرية النص تستبيحها وتعصف بها. والراجح أن كيفية التعامل مع تلك الرموز لحظة استقدامها من الأساطير هي التي جعلت عمليّة تلقّي النص المعاصر كما لو أنها غاية لا تدرك أحيانا كثيرة.

---

(١) يكتب عبد الرضا علي في *الأسطورة في شعر السياب*، ص٢٣: «وحينما لا يستطيع الشاعر أن يغيّر من هذا العالم شيئاً، أو أنه لا يستطيع تقديم البديل، فإنه يلجأ إلى الجانب الديني من الأسطورة.»

لذلك تدخّل النقد قائماً على المغالطة مرّة أخرى. فسلّم بأن النص المعاصر يتحرّك في رحاب أبعد من أن تطالها مدارك المتلقّي العربي. لم يفهم النقد السبب في عزوف المتلقّين عن القصائد المحشوّة بالأساطير حشوا. لكنه سرعان ما حَسَمَ الأمر على نحو مذهل حين علّل هذه الظاهرة بأن المتلقّي العربي يجهل الرموز التاريخيّة والأسطوريّة لأنّه يجهل تاريخه وأساطيره.[1] حتّى لكأن الشعر نوع من التعليم غايته أخذ المتلقّي في رحلة وجهتها الماضي أو ما يُعتقد أنه ماض. والحال أن الماضي نفسه حركة لا تكفّ عن الحضور وتستمرّ دائمة الفعل في اللحظة الحاضرة.

ولم تكن عمليّة تأثيم المتلقّي وتحميله مسؤولية اختلال عمليّة الإبلاغ الشعري دون دلالة. ذلك أن هذا التعليل التبسيطي الذي يعتبر المتلقّي واسع الغفلة إنما يرجع إلى عدم تمثّل الخطاب النقدي لخبايا الرّمز وكيفيّة نهوضه وتشكّله. فالرّمز ليس معطى سلفاً. ولا يمكن أن يكون معطى أبداً. لأنّه عبارة عن شكل لا ينهض في الفراغ، بل يتشكّل تبعاً لمتطلّبات ثقافة ما ومن خلال واقع معيش ما. وهو إنّما يستمدّ مقدرته على الفعل من جهة كونه لا يوجد اتّفاقاً، بل يستمدّ شروط نهوضه وتحقّقه من السنن الثقافية والاجتماعية. تكون تلك السنن متحكّمة بالاجتماعي والثقافي في حضارة ما. لذلك لا يقدر الرمز على الفعل وعلى تلبية الحاجة الجمالية إلاّ حين يكون مستلاً من صميم الاجتماعي والثقافي الذي تحياه الذات الكاتبة. ووقتها فقط، يفعل فعله في المتلقّي. لأنّه إنما يتشكّل وفق حاجات الوسط الذي أنتجه فيفي بتلك الحاجات إن كلا أو جزءاً.

أما إذا كان الرمز مخلوعاً من منابته وافداً على النص من خارجه، فإن العلاقة بين الشعريّ والأسطوريّ في ذلك النص نفسه تكون قائمة على التّعارض والتّجاذب. بل إن خلع الرموز الأسطورية من منابتها وإرغامها على الحلول في النص الشعري هو الذي يجعل من الشعر فعل هروب من لحظته التاريخية نتيجة عجزه عن توليد رموزه الخاصة وعجزه عن الامتلاء بصخب لحظته التاريخية. والحال أن النص الأصيل المؤسّس لا يكون فعل هروب إطلاقاً. وإنما يكون حدث مواجهة للحظته التاريخية وفعل امتلاء بها على نحو

---

(١) خالدة سعيد، *البحث عن الجذور*، ص١٢-١٣.

يجعله، حالما يمتلئ بها، يشرع في مفارقتها. فيصبح الآني الراهن فيه بوّابة مشرعة على الدائم الذي كان يحدث وسيظلّ يحدث.

إن اللّحظة باعتبارها مجرّد آن تافه عابر في نهر الديمومة، تصبح حين يتملاّها النص ويمتلئ بما تَخَفَّى فيها من صراع محجّب لا يَكِلّ، عبارة عن إطلالة على تلك الديمومة. إنها الجزء الذي يضعه في حضرة الكلّ. وإذا الذاتي الضيّق الخانق «الحضور اليومي في عالم خراب» بوّابة مشرعة تضع مرتادها على عتبات الكوني الرحب والإنساني الشامل.[(١)] ووقتها فقط، ينتشل النص نفسه من الآنية والبلى فيفي بالحاجات الجمالية لمعاصريه ويبتني من الرموز الشخصية ما يجعله يلبّي الحاجات الجمالية للأجيال جيلا بعد جيل. وبذلك يؤمّن بقاءه ويضمن استمراره.

للمطلقات مكائدها إذن. ولظاهرة استباق النقد للشعر مخاطرها. فلقد عدّ الخطاب النقدي المنتصر للشعر المعاصر «الالتجاء» إلى الأسطورة و «الاستعانة» بها على ضنى الشعر، أو «الاحتماء» بها من صخب العصر، حدثاً يضمن للشعر طابع المعاصرة ويؤمّن له البقاء. والحال أن المضيّ بالشعر على درب اللّجوء والاحتماء من صخب لحظته التاريخية، والالتجاء إلى الأسطورة أو الاستعانة بها أو استغلالها وتوظيفها- وهي جميعاً مفاهيم يتداولها الخطاب النقدي - إنما يجسّد الكيفيّة التي يستدرج بها النقدُ الشعرَ إلى ما فيه تلاشيه ووهن شعريته. لاسيّما أن الرمز الأسطوري المستدعى من الأساطير القديمة لا يمكن أن يفي بحاجة الشعر إلاّ متى تمكّن النص الشعري من إعادة إنتاجه وتحويله وفق نسق بموجبه تنضاف إلى ذلك الرمز أبعاد دلالية جديدة تفي بحاجات الشعر وتفي بمتطلّبات لحظته التاريخية التي يهفو إلى الامتلاء بصخبها وعنفها. فيصبح الرمز من ابتداع النص. ولا يمكن للنص أن يتملّك الرمز إلا إذا تمكن من فتحه على دلالات جديدة وأبعاد جديدة لا عهد له بمثلها. فلا يكتفي، تبعاً لذلك، باقتفاء أثر الأسطورة أو اختزال رموزها.

طبيعي إذن، أن يقود حجب المسافة الفاصلة بين الأسطوريّ والأسطورة إلى مغالطة أخرى تخصّ الشعر القديم هذه المرّة. وتعلن عن نفسها في شكل تجنٍّ يطاله في الصميم. إن التّسليم بأن حضور

---

(١) حلّلت هذه الظاهرة في *لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب*، الفصل الثالث، «زمن الشعر».

الأسطورة في النص أمارة على المعاصرة والأصالة أو علامة على الابتداع والثورة يحمل في تلاوينه تسليماً مماثلاً مسكوتاً عنه بأن النص القديم لم يكن الشعريّ فيه يتماسّ مع الأسطوريّ حيناً، وينفتح عليه حيناً آخر. والحال أن الشعر متى حضر وأعلن عن نفسه، قديماً وغداً، لا يمكن له أن يفتح مجراه على نحو أصيل إلاّ إذا حدث فيه فعل انفتاح الشعريّ على الأسطوري. لقد صدر الخطاب النقدي عن هذه المسلّمة المضمرة، أي غياب الأسطوري في النص الشعري القديم، حين ألحّ على أن الشعر القديم لم يكن يتدع الرموز، بل «كان في معظمه يتحرّك في حدود الاستعارة والتشبيه. فكانت اللغة، عندئذ، تمثّل وجوداً غير حقيقيّ لوجود حقيقي» وكثيراً «ما تنقلب إلى حرفية تفقد الشعر جوهره الأصيل.»

والناظر في مجمل ديوان الشعر العربي يلاحظ أن النص القديم لم يكن يستدعي الأسطورة ولم يكن يستند إليها لحظة شروعه في فتح مجراه حتى مع أقطابه من أمثال امرئ القيس والمتنبي وأبي نواس والمعري وغيرهم. لا سيما أن بعض الخرافات والأساطير الواردة فيه إنما جاءت من قبيل الإشارة العابرة ولم تكن تضطلع فيه بدور بنائي تكويني. لذلك لم يتوقّف النقاد والبلاغيون والفلاسفة العرب عند هذه المسألة في كتاباتهم التي عنيت بتفاصيل النصّ ودقائق القوانين التي عليها جريان أدبيّته بل اكتفوا بمعاينة هذه الظاهرة وسمّوها الإشارة إلى قصّة.[1] لكن غياب الأساطير لا ينفي إطلاقاً أن الشعريّ في النص

---

(١) أذكر، تمثيلاً لا حصراً، بعض الأبيات من الشعر القديم وقعت الإشارة فيها إلى خرافة لُبَد. وهي قصة تقول: «أُعطي لقمان من العمر سبعة أَنْسُر فجعل يأخذ فرخ النسر الذكر فيجعله في الجبل الذي هو في أصله فيعيش النسر منها ما عاش. فإذا ماتَ أخذ آخر فربّاه حتى كان آخرها لُبَد. وكان أطولها عمراً. فقيل: «طال الأَبَدُ على لُبَدْ». أبو حاتم السجستاني *المعمرون والوصايا*، تحقيق عبد المنعم عامر، البابي الحلبي ١٩٦١، ص٥. نقرأ في *المعمرون والوصايا*، ص٥: قال لبيد:

ولقد جرى لبد فأدرك جريه ... ريب الزمان وكان غير مثقل

وقال الضبي:

أوَ لَمْ تر لقمان أهلكه ... ما افتات من سنة ومن شهر

وبقاء نسر كلما انقرضت ... أيامه عادت إلى نسر

وقال النابغة:

أمست خلاء وأمسى أهلها احتملوا ... أخنى عليها الذي أخنى على لبد

القديم كان منفتحاً على الأسطوريّ لا على الأسطورة. وهو ما لا يمكن للخطاب النقدي المعاصر أن يتمثّله ما دام يقرأ ذلك النص القديم في ضوء ما يعرفه من مقررات نظرية العرب القدامى في الشعر والشعريّة دون أن يقع التفطن إلى أن تلك النظريّة مارست على النص نوعاً من الاحتواء. ودون أن يقع التفطّن أيضا إلى أن قراءة القدامى كانت قراءة منشغلة بما ظنّته مرجعيّة النص (الواقع المتحقّق في الأعيان)، واعتبرت من يكتب النص إنما هو الشخص العادي أي شخص الشاعر الذي يحيا منخرطاً مثلنا تماماً في الزمن الميقاتي الذي نحياه. والحال أن الذي يكتب إنما هو الشاعر وقد أدرج في زمن النص، زمن الإبداع والمكاشفة، وكفّ عن كونه ذاته الاجتماعية الصغيرة. تبعاً لذلك، كان من الطبيعي أن لا تنشغل تلك القراءة بكيفيّات بناء الرمز في النص وكيفيّات تشكّله ونهوضه. والحال أن الرموز التي ابتناها النص القديم ذاته هي التي أمّنت بقاءه وضمنت استمراره ومقدرته على الفعل فينا.

إن الحديث عن الغلوّ والمبالغة في تلك النظرية أمارة على الضنى الذي رافق حدث احتواء النظرية للنص. ذلك أن مجرّد اللّهج بمفاهيم مثل الغلوّ والمبالغة هو، في حدّ ذاته، أمارة على أن النظر في النص قد تمّ من زاوية شدّه إلى الواقع العيني المتعارف. وهو علامة على أن التقاط ما سمّي بالمبالغة إنما تمّ أيضاً بالنظر في النص من زاوية إرجاعه إلى ما ظُنّ أنّه مرجعه أي الواقع العيني. والحال أن النص ليس مطابقاً لما ظُنّ أنه مرجعه. وهو ليس مجرّد نقل لما يجري في الواقع العيني المدرك المعلوم. ثمّة تغاير ينشأ في لحظة الكتابة بين المرجع والنصّ. وثمّة داخل النصوص القديمة صراع خفيّ بين الرغبة وما يمنعها. ثمّة حرص على هدم الممنوع وتوسيع دائرة المباح. فلقد ألحّ العرب القدامى مثلا على أن الغزل يتنزّل في غرض المدح لأن مداره ومحصّل أمره إعلاء قيم الجماعة مجسّدة في شخص المحبوب. لكن قراءة المتن الشعري الذي قيل في هذا الباب تبيّن أن الكتابة في الحبّ كثيرا ما تتحوّل إلى ميدان مواجهة بين سلطة الممنوع والرغبة في توسيع دائرة المباح. فينفتح الكلام على النزق والهوى والاحتفال باللذّات وتمجيد الجسد حتى لدى العذريين الذين اعتبروا أشدّ الشعراء عفّة.

وعلى هذا الصراع بين السماء والأرض، بين الممنوع والمباح، بين الرغبة والهوى وما يمنعهما جريان نصوص عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وبشّار بن برد وغيرهم من الشعراء الذين

وسّعت لهم الذاكرة الجماعية في رحابها منزلة ومكانة . لذلك حاولت النظريّة أن تلغي مسافة التّغاير تلك وتمحو كثافتها . فعدّت التّغاير غلّواً ومبالغة . وبذلك تمّ لها ما تريد . وبذلك أيضا شدّت النص إلى الواقع وحدّت من جموح ما جاهد ليبنيه ، أعني رموزه التي تقيه من التطابق مع الواقع وتضمن له التّغاير معه .

لكنّ حدث إلغاء تلك الرموز يتضمّن الشروع في إبادة النص وإلحاقه بالكلام العادي . لذلك اكتفت تلك النظرية بمحو كثافة الرموز . وتجلّت عمليّة المحو تلك في اعتبار الرمز مجرّد توسّع في الكلام يعلن عن نفسه في شكل استعارة حيناً ، وفي شكل تشبيه أو تورية أو تعريض وكناية أحيانا . ولذلك أيضا جاء الحديث عن المجاز ليترجم هذه الرغبة الجارفة في شدّ النص إلى الواقع وقراءته في ضوء المنطق ومقرّرات العقل لاجم الأهواء والنزوات التي إن هي سادت أودت بالمؤمن البسيط الطيّب إلى التهلكة وحوّلت المدينة الإسلامية إلى مدينة جاهلية .

إن المجاز لا يكون مجازاً إلاّ إذا تم النظر في النص من جهة البحث عن كيفية حضور الواقع العيني فيه ، لا من جهة اعتبار النص كياناً مستقلاً مقفلاً على ذاته ، في صميمه يحمل مراجعه ويبتنيها في الكلام وبالكلام . إن الشعر بحكم كونه عملا في الكلمات وبالكلمات لا يمكن أن يكون نقلاً للواقع وغلواً في وصفه أو مبالغة في نقله . لأنّ ما ننعته بكونه غلّواً أو مبالغة إنما هو هدير الشعر وهو ينهض ويبتني رموزه في الكلام . ولكن تلك الرموز سرعان ما تمحى وتُلغى كثافتها إن هي قرأت على أنها مجرّد توسّع في الكلام أو مجرّد تجوّز . لقد قرأ النص القديم في ضوء الواقع وبالرجوع إليه . بل إنه قرأ في ضوء ما ظهر من الواقع العيني المدرك المعلوم المتحقّق في الأعيان . والحال أن ذلك النص إنما أمّن بقاءه وحضوره فاعلاً فينا إلى الآن ، لأنّه شرع ، لحظة تشكّله ذاتها ، في انتشال نفسه من مسايرة الواقع ووصف ما ظهر منه وبدا ، وابتنى رموزه الحاضنة لشعريّته . وما رموزه تلك إلاّ الصدى المباشر لوقوعه ، آن تشكّله ، على لحظة التقاطع الخفيّ المحجّب بين الواقع واللاّواقع ، العادي والخارق ، الواقعي والخيالي . وهي لحظة انفتاح الشعري على الأسطوري لأنّها لحظة المكاشفة بامتياز .

إنها لحظة الترحال في تلك العتبة المعتمة التي في رحابها يتقاطع الواقعي مع الخيالي والخيالي مع الأسطوري كما سأبيّن لاحقاً . وفيما الكتابة تفتح مجراها والشعر يكون ، كانت تضع

الكلام في ذلك النص لدى أقطابه من أمثال امرئ القيس وأبي نواس والمتنبي والمعري وغيرهم على تخوم الرمز. والرمز لا يقرأ بالعودة إلى الواقع أو ما نظنه مرجع الكلام، بل يقرأ بالرحيل في دفق دلالاته التي ابتناها الشعر في الكلام وبالكلام. وهذا يعني أننا مطالبون بإعادة قراءة النص القديم لاسترداده وتملّكه. وتملّكه حدث لا يمكن أن يتم إلاّ بإعادة استكشاف شعريته المقفلة على نفسها تنتظر الكشف. هذا ما لا تقدر القراءة المتعجّلة لذلك النص على تمثّله لأنها قراءة تختار لذة الاطمئنان، وهو ما توفره الإجابات الجاهزة سواء استندت إلى مقرّرات النظرية القديمة أو استلهمت أخلاطا وأشتاتا من المناهج المستحدثة في الثقافات الغربية.

طبيعي، بعد ذلك، أن نجد الخطاب النقدي العربي المعاصر ينعت النص الشعري القديم بأنه نوع من الكتابة خالية من الرمزي والأسطوري ويعدّه مجرد «كلام يتحرك في حدود الاستعارة والتشبيه» مشيراً، في الآن نفسه، إلى «أن الحركة في إطار التشبيه والاستعارة كثيراً ما تنقلب إلى حرفية تفقد الشعر جوهره الأصيل». ههنا بالضبط يقع الخطاب النقدي في مغالطة أخرى. وهي مغالطة تعلن عن نفسها في شكل تناقض حادّ بلغ حدّ المفارقة. فلقد سلّم هذا الخطاب بأن حضور الأسطورة في الشعر أمارة على المعاصرة والجدّة. ولكنه سرعان ما استيقظ على الشعر وهو يتخلّى عن الأسطورة ويعدل عن استدعائها، فارتبك.[1] هل اختار الشعر فجأة أن يعطّل طابع المعاصرة الذي جاهد ليدركه؟ هل قرّر أن يلغيه؟ وإذا كان حضور الأسطورة على أديمه ثورة، فهل معنى ذلك أنه تنكّر للثورة وارتدّ؟ عجز الخطاب النقدي، نتيجة عدم تمثّل المسافة الفاصلة بين الأسطورة والأسطوري، عن الإجابة. اكتفى بالملاحظة[2] وتساءل.[3] ولكنه لم يجب، بل اعتبر غياب الأسطورة في النص أمارة على غياب الفضاء

---

(١) يلاحظ الناظر في ديوان الشعر العربي المعاصر أن الشعر تخلى عن إيراد الأساطير في أواخر الستينات بعد أن كان قد افتتن بها في الفترة الواقعة من ١٩٥٧ تاريخ صدور مجلة شعر، إلى سنة ١٩٦٧ تاريخ هزيمة حزيران. وقد لاحظ يوسف اليوسف هذا العدول عن إيراد الأساطير. يوسف اليوسف، *الشعر العربي المعاصر*، ص٤٣-٤٤.

(٢) نفسه، ص٤٣، ٤٤.

(٣) يوسف اليوسف، *الشعر العربي المعاصر*، ص٤٣-٤٤.

الأسطوري في المجتمع العربي. وبدل تأثيم المتلقّي تمّت عمليّة إدانة الثقافة العربية وحُمِّل الشعر العربي والمجتمع العربي بأسره الجريرة كلّها.

لقد تمّ الجزم، في نوع من التأسّي على الذات وفي نبرة طافحة بالشجن على الشعر العربي، بأن «الشعر العربي بعامة يتمحور حول الإنسان الفرد أكثر منه حول الأسطورة.»[1] وبذلك مضى الخطاب النقدي على درب المغالطة بعيداً وواصل محو المسافة الفاصلة بين الأسطورة والأسطوري. ووصل إلى حدّ التسليم بأن الخلل ليس في الشعر العربي بل في المجتمع الذي أنتجه. إن المجتمع العربي دنيا يباب لا أسطورة ولا أسطوري فيها. يكتب أدونيس جازما:[2] «لا يزال غياب الفضاء الأسطوري في المجتمع العربي مشكلة شعرية خصوصاً وثقافية عموماً.» حتى لكأن الأسطوري لا يحيا معنا، مندسّاً في لغتنا، عالقاً بنصوصنا، متحكّماً على نحو موغل في الخفاء بطريقة إقامتنا على الأرض. بل إن غيابه - وهذا ما لاحظه النقد - هو أرقى أشكال الحضور.

إنه حاضر في الخفاء يعمل لا يكّل. وهو لائذ بالصمت يواصل فعله فينا، متكتّم على نفسه في الظلّ يلوّن رؤانا ويتلقّفها. لقد كفّ حضوره في ا لنص الشعري المعاصر عن كونه مجرّد عنصر راجع إلى الاتكاء على الأسطورة، وصار متحكّماً بقاع النص. اختفى من أديمه ولاذ بغوره. لقد انحدر، كما سأبين حين أشرع في قراءة النص المعاصر، من السطح وانتشر في الأصقاع وفق نسق بموجبه، صارت جميع مكونات النص تعمل جاهدة على إيجاده وبنائه. إن الذي تراجع وامّحى إنما هو الأسطورة ورموزها المنتزعة من منابتها خلعاً واغتصاباً. أما الأسطوري فإنه لم يتراجع. بل إن النص الشعري المعاصر صار يعوّل على مكوّناته الخاصّة ويبتني قاعه الأسطوري. ومن عناصره يؤسّس، بالمجاهدة والمغالبة والضنى، رموزه الشخصية التي لا تفي بحاجات الشعر فحسب، بل تمكّن النص من الارتقاء إلى الذرى الجمالية التعبيرية التي بلغتها الأسطورة.

---

(١) أدونيس، *كلام البدايات*، ص١٧٩.

(٢) نفسه.

لقد شرع النص، حين عدل عن الاتكاء على الأسطورة، في بناء زمنه الأسطوري وقاعه الأسطوري. وتمكّن، تبعاً لذلك، من فتح مجراه على نحو أصيل مؤسس، ولم يعد مفتتناً بالأسطورة يحتمي بها حينا وحينا آخر يستجير بها ليواري عجزه عن ابتناء رموزه الشخصية الخاصة، بل صار الشعر مفتتنا بذاته. وإذا الشعري فيه منفتح على الأسطوريّ. لم يعد الطابع الأسطوري راجعاً إلى استحضار الأسطورة وتوظيفها، بل صار انفتاحا للشعري على الأسطوري. وفي لحظة تعالقهما وتقاطعهما صار النص ينهض طافحاً بالدلالات على أنه حدث انتشال للوجود من التشيّؤ والبِلَى كما سأبيّن.[1]

واضح إذن أن الخطاب النقدي المعاصر قد جاء في شكل حركة توهم بأنها منشغلة بالنص تقترب منه لتحيط بما ينهض به من إضافات، فيما هي تبتعد عنه وتمارس عليه نوعاً من الحجب يحدّ من اندفاعاته. لقد نهض النقد للدفاع عن الشعر. ولكنّه كان يوهم بالدفاع عنه فيما هو يخذله. وسواء أعلن الخذلان عن نفسه في شكل إبعاد لإضافات النص واعتصار لها في مكون واحد من مكوناته مثل الوزن وعروض الخليل، أو تجلّى في شكل قراءة تقاربه في ضوء ما تعرفه عن طرائق القدامى في تصريف الكلام، فإن الخذلان يظل حدثاً حاصلاً. ولقد تبيّن أن الانقلاب على الشعر تحوّل لدى الشعراء النقاد من شعراء الحداثة إلى مطالبة للشعر بحتفه. حتى لكأن الشاعر المعاصر قد استبطن نوعاً من الوعي الدرامي الخطير بلاجدوى الشعر. وهو وعي ممض عات بموجبه صار الشاعر يتبرأ من الشعر معلناً:

ما نفع القصيدة في الظهيرة

والظلال؟

ما نفع القصيدة؟[2]

....

ما الذي يقدر أن يفعله الشعر، ورجلاه قيود

وعلى عينيه أسوار الظلام؟

---

(١) حللت هذا الحدث في كتاب *لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب*.

(٢) محمود درويش، *الأعمال الكاملة*، بيروت: دار العودة، ط١١، ١٩٨٤، ص٦٣٨.

ما الذي يقدر أن يفعله الشعر؟[1]

وبموجبه أيضاً، صار الشاعر يفضح عجز الكتابة عن دحر العدم ودحر وجهه الآخر، أي التشيّؤ الذي عمّ المدائن راكضاً في شوارعها. لذلك تأتي الكتابة في شكل أغنية طافحة بالشجن:

أغنية إلى الكتابة
بعد هذا وهذا وهذا
لا الشوارع ماتت ولا الموت ماتت رياحينه.[2]

هكذا يبدو الشاعر وهو يرزح تحت ثقل وعي درامي عات بلاجدوى الشعر. ولذلك يعلن بأن «الشعر بنية برهن التاريخ على تخاذلها.»[3] فيبدو كما لو أنه يريد أن يرتمي في أحضان الغياب. يريد أن يرمي ملامحه في العتمة ويزول. فهل الشاعر هو الذي يختار قدر الشعر؟ أم أن الشعر هو الذي يخلق الشاعر؟هذه مغالطة أخرى من مغالطات الخطاب النقدي ينهض بها الشعراء النقاد هذه المرّة. إن الشاعر لا يكون شاعراً إلاّ في حضرة النص أي في لحظة المكاشفة، مكاشفة الشاعر لذات الشعر، ومثول الشعر في حضرة الشاعر في حركة هي تحنان محض ووجد عارم وغبطة بلغت الذرى. أمّا إذا غادر الشاعر تلك اللحظة فإنه يغدو مجرّد شخص عادي ليس له على الشعر اقتدار ولا لَهُ على الكلمات سلطان.

لذلك حين يرى العدم يطبق على كلّ شيء ويسري في تفاصيل كلّ شيء بطيئاً ثقيلاً مرعباً، ويرى التشيّؤ يطال كلّ الموجودات في الصميم، يلتجئ إلى الشعر من جديد، وبالشعر يستجير، من جديد، معلناً:

يا شعر يا حوذيّنا المجنون خذني
خذنا لنسبق موتنا.[4]

---

(١) أدونيس، *كتاب الحصار*، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥، ص٨٠.

(٢) نفسه، ص١٧٩.

(٣) محمد بنيس، «بيان الكتابة»، *الثقافة الجديدة*، عدد ١٩، السنة ١٩٨١، ص٣٩.

(٤) أدونيس، *كتاب الحصار*، ص١٩٤-١٩٥.

بل إنه، في لحظات الرعب هذه، يدرك أن لا خلاص بدون الشعر، فيعلن:

أحدّق في المسدّس وهو ملقى
على طرف السرير وأشتهيه
وينقذني
ينقذني الكلام[1]

ويأتي الإخبار متّشحاً بتلاوين الرمز حيناً آخر، فيعلن الشاعر أنه بالشعر يفلت من الزمن التعاقبي المتفتّت ويخلّص الموجودات من الفوضى:

بعد أن مزّق الشعر ثوب الزمان
صرت أدعو الرياح لأهديها لتصير
إبراً
كي تخيط بأشلائه المكان.[2]

الشعر منقذ مخلص. هكذا يقول الشاعر، بل إنه يدرك أن الشعر ينتشل الوجود أو ما تبقّى منه لم يعصف به التشيّؤ الذي طال الموجودات جميعها في الصميم. لذلك يجاهر:[3]

لم يعد للقصيدة
غير هذا الصدى
آتياً من ركام المدائن مستوحشاً
أعيدي:
لم يعد للصدى
«غير أن يتلبّس نار الكلام...»
من رآك تجرّين خطوك بين الحطام

---

(١) محمود درويش، *حصار لمدائح البحر*، تونس: سراس للنشر، ص١٤٧.

(٢) أدونيس، *كتاب الحصار*، ص٨٠.

(٣) أدونيس، *كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل*، بيروت: دار العودة، ١٩٨٠، ص١٩٢.

غير هذا الكلام ـ أعيدي:

«لم يعد للصدى

غير هذي القصيدة».

إن الشعر يطلع من «ركام المدائن» أي من رعب الخراب الكوني الشامل. والقصيدة لم يبق أمامها غير صدى الوجود المندحر. وهذا الوجود المندحر لا يملك غير الاحتماء بالقصيدة وبالشعر من جهة كونه «نار الكلام ولهبه». فتبدو صورة القصيدة طافحة بالمرارة والقتامة وهي «تجرّ الخطو بين الحطام».

لا خلاص للقصيدة دون انتشال لما تبقّى من أصداء الوجود. ولا خلاص للوجود إلاّ في الاحتماء بالقصيدة. ولذلك يظل الشاعر، مهما تبرّأ من الشعر أو أدانه وطالبه بحتفه، «مورّطاً في كتابة الشعر»[1] لا يملك من ورطته تلك غير المضيّ فيها إلى المنتهى. ويظلّ الشعر يتشكّل ويكون. والشاعر يدرك ذلك ويعلن:[2]

سنمضي مع الإيقاع حتّى حتفنا.

ويظلّ الشاعر يقيم بيننا. دائماً سيظلّ الشعر يفتننا. ودائماً سيظلّ الشاعر يأتي:

من اليأس إلى اليأس

وحيداً يائساً كالأنبياء.[3]

---

(١) محمود درويش، مجلة *الكرمل* العدد ٦، السنة ١٩٨٢، ص٦.

(٢) محمود درويش، *الأعمال الكاملة*، ص١٠٩.

(٣) نفسه، ص٦٣٥.

الفصل الثاني

مَدَارُ التَّلَاشِي

تلاشِي الشِّعرِ في مَا لَيسَ مِنه

تبيّن في الأقسام السابقة أن الخطاب النقدي المرافق للنص الشعري المعاصر لم يكن مجرد قراءة غايتها تفسير النص أو تقريبه من المتلقّي بل كان حشدا من المقاربات التي مارست على النص نوعاً من الاحتواء. وقد أعلن الاحتواء عن نفسه في شكل رؤى وتصورات راجت وشاعت فامتلكت، بحكم شيوعها وتداولها، سلطان البداهة والمسلّمة، إذ صار النص الشعري المعاصر يقرأ في ضوئها وبالاستناد إليها.

من هنا يصبح النفاذ إلى دواخل هذا النص المعاصر أمرا مشروطا بكسر حدث الاحتواء. وكسره لا يمكن أن يتمّ إلا بمناقشة مسلّمات الخطاب النقدي والإفلات من سلطانها. وذلك بدفع القراءة داخل ذلك الحيّز الدقيق الممتد ما بين النقد و النص الشعري لتمثّل الفجوة القائمة بينهما. هذا ما سأحاول أن أقوم به في ما تبقّى من أقسام هذا الكتاب. وذلك عن طريق الإصغاء لهذا النص والنظر في كيفيّات تعامله مع القضايا التي اعتبرت أمارة على الجدّة والمعاصرة قصد الإحاطة بمنجزاته ورصد لحظات وهنه. لاسيما أن مقاربة النص بنظرية أو منهج من المناهج المستحدثة في الثقافات الغربية كثيرا ما أدّى إلى إنتاج خطاب متعالم سجين مسبقاته وسجين مقرراته فتحوّلت المقاربة في العديد من الدراسات إلى استباحة للنصوص بإجبارها، قهراً واغتصاباً، على الامتثال لمتطلّبات تلك المناهج ومسلّماتها.

إن القراءة التي أقترح وأنشد هي عبارة عن حركة تمضي إلى النص لتصغي إليه مغتذية بمعارفها طبعاً. والإصغاء هنا يعني قراءة النص بالنص. ذلك أن كل نص مهما تكتّم عن أسرار قوته ولحظات ضعفه ووهنه، إنما يحمل في صميمه نوعاً من المراوحة بين الاندفاع والانكفاء. يندفع فيكون الشعر. أما حين ينكفئ فإن النص يصبح وقتها مهدداً بالخروج من دائرة الشعر. وكثيرا ما

يعمد الشاعر إلى استخدام الوسائل التي تقي شعرية النص من التلاشي ، كأن يلجأ إلى التقفية القسرية والمحسّنات البديعيّة ويكثّف من ظاهرة التماثل الصوتي ليتسترّ بها على لحظات الوهن ، أو يشرع في رصف الصور اتفاقاً علّها تنتشل الكلام مما يتهدّد شعريته من تلاش .

لابدّ من الإشارة هنا أيضا إلى أن القراءة هنا ستمضي في اتجاهين كبيرين . ستكون في البداية ، نوعاً من الترحال في النص والإصغاء إليه آن امتثاله للخطاب النقدي وعدوله عن دور الرّيادة وتلقّف الخطاب النقدي لذلك الدور . لذلك ستتركّز القراءة على مسألتي الشعر والأسطورة ، والشعر والالتزام ، قصد تمثّل نتائج امتثال الشعر والشاعر لمقرّرات النقد والناقد حول مسألة المعاصرة وزعمهما أن لا معاصرة في الشعر دون التزام بقضايا المجتمع أو دون استدعاء للأسطورة . وسواء جاء فعل الاستدعاء ذاك في شكل إغناء كان النقد قد دعا إليه ، أو تجلّى في شكل اتّكاء على الأساطير يتّقي بها الشعر لحظات وهنه وضعفه ، فإن النتيجة تظل واحدة : إننا في حضرة النص الشعري وهو يمتثل للخطاب النقدي ويهتدي بمقرراته .

أما في المرحلة الثانية ، فإن القراءة ستعنى بكيفيّات امتثال النص للنقد في ما يخصّ مقولة الالتزام أي ما يخصّ حضور النص في المجتمع ومدى استجابته لمتطلّبات لحظته التاريخية ، قصد تبيّن حجم المآزق التي سيمثل الشعر في حضرتها لحظة امتثاله لمقرّرات الخطاب النقدي . وسيكون القسم الأخير من هذا الكتاب محاولة لتمثّل الكيفية التي يتمكن الشعر بواسطتها من بناء ذاته وإنجاز متعلّقه فيتنزّل في دائرة الشعر المؤسس الأصيل ولا يمتثل لمقررات النقد ، بل يقف في المقدمة ويبدأ سفر الفتوحات فيرتاد آفاقا لم يفكّر فيها الخطاب النقدي أصلا .

إن هذه اللحظة هي أشدّ لحظات الشعر أصالة ومضاء وخطراً . إذ حالما يبلغها النص يفتتن بذاته فيكفّ عن كونه فعل امتثال ليصبح حدث اندفاع لا يكلّ ولا يهدأ . وبعناصره ومكوّناته يبتني قاعة الأسطوري وينهض ، فيفتح مجراه بعيداً عن الأسطورة . لذلك لا يستدعي الأساطير ولا يتكئ عليها لأنه يرفض جميع أنواع الاستجارة . ويصبح حدث مواجهة لما يظل محجّباً متكتّماً على نفسه لا يُرى ، لائذاً بالصمت لا يكاد يقال . وتتحوّل الكتابة إلى مواجهة لما لاذ بتلك العتبة الدقيقة المرهفة الواقعة بين الواقع واللاّواقع ، بين المعقول واللاّمعقول أي عتبة الخيال والواقع لحظة تشابكهما وتقاطعهما . وهي عتبة حالما يبلغها النص يمتلئ بصخب

العصر. فلا يكتفي باستدعاء الواقع أو وصفه، بل يضعنا في حضرة ما تخفّى في أصقاعه من صراع وجدل. ولا يلتقط الظواهر والأحداث، بل يمكّننا من المثول في تلك الأقاصي التي يبدو فيها كل شيء على حقيقته باعتباره جزءا من حركة لا تكلّ ولا هي تعرف الأناة والتوقف، وهي حركة خفية تجسّد ما كان يحدث وما سيظل يحدث أي تجسّد الصراع الكوني الشامل. بل إن النص يصبح، حالما يبلغ هذه الرحاب ويطال تلك الذرى، جزءاً من تلك الحركة يحيل إليها ويسهم فيها.

تلاشي الشعر في ما ليس منه:

الأسطورة

إن تعريف الأسطورة مسألة في غاية الدّقة. ذلك أنها أول نشاط مارسه الإنسان منذ بدء مقامه على الأرض وبدء تغريبته في الوجود. إنها موغلة في القدم ضاربة بجذورها في ما قبل التاريخ. لذلك فإن تعريفها يتطلّب من المرء أن يتمثّل كيفية حضور الإنسان الأول في العالم وطريقة إقامته على الأرض. فالأسطورة هي الماضي مستعادا وهي الموضع أو المحلّ الذي تنكشف فيه تغريبة الإنسان في رحلة بحثه عن المعنى في عالم معمّى، عالم يبدو من شدّة انغلاق أسراره كما لو أنه خلو من كل معنى. لذلك يجزم يونغ في كتابه *أصول الوعي* بأن الأسطورة حكاية لا تشتغل إلا على نحو رمزي لأنها زاخرة بالأنماط النموذجية العليا Archetypes والرموز المشتركة. والنمط الأعلى المشترك هو، في تصوّره، شكل تجريدي يلبس أكثر من قناع ولا يكفّ عن تغيير ملامحه. لكنه يظلّ، مع ذلك، بمثابة طاقة سرّية توجّه المتخيّل البشري.

يلحّ يونغ على أن الأسطورة هي المحلّ الذي يحتوي على الأنماط النموذجية العليا التي تمثّل نوعا من التعبير المجازي عن موضوعات كانت تؤرّق الإنسان وتلهب خياله وتملأ عليه حياته. ولذلك فإن رسومها ما زالت كالوشم مترسّبة في قاع الذات البشرية مطلقاً. والإنسان ما زال يتصرف تحت مفعولاتها إلى اليوم. ذلك أن «النمط الأعلى النموذجي المشترك هو عبارة عن شكل تجريدي... وهو مركز ومستقرّ. وتتمثّل وظيفته في أنه ينظّم حسب أشكاله الخاصة ما تقدّمه التجربة الإنسانية من مواد تمثيلية.»[1]

---

(١) انظر: Jung, *Les Raçines de la conscience: Etude sur l'Archéytype*, Paris: Buchet - chastel, ١٩٧١, p. ١٦.

لذلك يذهب يونغ إلى أن النمط الأعلى المشترك يضطلع بأشدّ أدواره خطورة في تحديد تمثّلات بني البشر ومتخيّلاتهم لأنه «شكل فارغ يتلبّس بملكة التشكيل، بل إنه يجسّد ملكة التشكيل المسبق.»[(١)]

من هنا تستمدّ الأسطورة فتنتها إذن. إنها حكاية تقول الكون طفلا. نوع من الحكي هي. لكن الحكي في هذه الحال لا ينشد التسلية والإمتاع، بل هو نشاط جاء يستلّ نظاما من داخل الفوضى نفسها، فوضى التجربة البشريّة. ويبتني حكاية تقول أسرار الوجود. والحكاية هنا فعل وجود لأنها تجلي المبهم وتوضّح المعمّى. هذا ما جعل ميرسيا إلياد يقرّ بصعوبة تعريف الأسطورة. لذلك عنون القسم الذي حاول فيه أن يعرّف الأسطورة بـ«محاولات في تعريف الأسطورة» Essais d'une définition du mythe والمحاولة تتضمن، تسليماً بأن الوصول إلى تعريف جامع مانع غاية تظل تطلب ولا تدرك. بعد هذا الإيضاح يضع ميرسيا إلياد التعريف التالي، فيكتب:[(٢)]

> الأسطورة تروي حكاية مقدسة. وتخبر عن حدث تمّ في زمن موغل في القدم، زمن البداية. وبعبارة أخرى، إن الأسطورة تروي كيف وُجِدَ، بفضل كائنات مقدسة، واقع معيّن، سواء كان هذا الواقع كلياً شمولياً مثل الكون، أو جزئياً مثل خلق جزيرة أو شجرة... الخ. إنها تروي قصة الخلق. إن الأسطورة تروي كيف يتجلّى المقدّس ويعلن عن نفسه في الواقع. وذلك التجلّي هو الذي يكون وراء حدث الخلق.

من هنا أيضا تستمدّ الأسطورة جاذبيتها. إنها الماضي مستعادا. وهي إنما تعبّر عن رؤية تحتفل بالحياة وتحتفي بها. حتى لكأنها لا تأتي لتفسّر المُعمَّى وتبتني معنى الوجود فحسب، بل تتشكّل وتنهض تمجيدا للحياة حيثما تجلّت في الإنسان والحيوان والنبات، في قصف الرعد، في المطر المفاجئ، في ميلاد الأطفال، في الموت المفاجئ ورحيل بني البشر إلى عالم لا رجعة منه.

---

(١) انظر: G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Bordas, p ١٢.

(٢) انظر: Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, ١٩٦٣, p١٥.

لذلك كثيرا ما وقع النظر في الأسطورة من جهة كونها نوعا من الحكي جاء يفسّر نشأة الكون ويترجم وعي الإنسان بأن الفوضى أكثر تأصلا في الوجود من النظام. فالأسطورة، من جهة كونها حكاية تتبع نظاما وتبني نسقا، إنما تكشف عن رغبة الكائن في تدجين الفوضى والإفلات من هول اللاّمعنى، لا معنى الحياة. ومن هنا تستمدّ الحكاية الأسطوريّة العديد من أبعادها الجماليّة. فهي لا تحاكي الموجود بل تعيد إنتاجه وفق طريقة، بموجبها، ننتقل من واقع لا لغوي (فوضى الموجودات والكائنات والوقائع كما هي في الواقع العيني) إلى واقع لغوي هذه المرّة (الحكاية من جهة كونها نسقا ونظاما). ومن هنا أيضا تتقاطع الأسطورة مع مختلف الأجناس الأدبيّة والإبداعيّة. ذلك أن الأسطورة هي الفضاء الذي ينكشف فيه الأسطوريّ ويعلن عن نفسه صريحا.

أما البعد الأسطوري فإنه واقع في الأسطورة مفارق لها في الآن نفسه. إنه يحيا معنا ويقيم على الأرض معنا ملتحفا بالغياب لأنه إنما يشغل من الواقع جوانبه المعتمة الصامتة اللامرئيّة. حتى لكأنه إنما يمثّل عتبة معتمة في رحابها تتقاطع مختلف الفنون والإبداعات البشريّة. ولا معنى لأيّ نشاط إبداعي يأتيه الإنسان تحت الشمس إن هو لم يتمكّن من النفاذ إلى ما يقبع في صميم الواقعي من أسطوريّ. فثمّة في تلاوين كلّ واقعة، مهما كانت عادية بسيطة، ملمح أسطوري متكتّم على نفسه لا يكاد يرى. والفنّ إنما يستمدّ عنفه ومضاءه من كونه يستدرج الأسطوري المعمّى ويخرج به إلى النور. عن هذا التقاطع بين الشعر والأسطورة مثلا يكتب هنري فرانكفورت في كتاب *ما قبل الفلسفة*:[1]

> الأسطورة ضرب من الشعر يسمو على الشعر بإعلانه عن حقيقة ما، ضرب من التعليل العقلي يسمو على التعليل بأنه يبني أحداث الحقيقة التي يعلن عنها، وهي ضرب من الفعل، أو السلوك الطقوسي، لا يجد تحقيقه بالفعل نفسه، ولكن عليه أن يعلن أو يوسع شكلاً شعرياً من أشكال الحقيقة.

---

(١) هنري فرانكفورت وجون. أ. ولسن وهـ. أ. فرانكفورتوتوركليد جاكبسون، *ما قبل الفلسفة*، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد: درا مكتبة الحياة بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، ١٩٦٠، ص١٩.

هذا الطابع الرمزي الذي عليه جريان الإبداع عموما، هذا الطابع الذي تجسّده الأسطورة من جهة كونها قصّة متخيّلة لا تستند إلى العقل والتفكير بل تعتمد التأمّل والحدس هو الذي جعل إريك فروم يذهب إلى أن الأسطورة عالم مغلق على ذاته. لكنه طافح بالمعارف الغنيّة. لذلك يكفي أن نتقرّى رموزها وننصت إلى لغتها وسينفتح قدّامنا عالم ثريّ روعته لا تضارع ولا تضاهى.[1] وإلى التعريف نفسه سيذهب جيلبار ديران فيحتفي بالأسطورة ويقتفي أثر يونغ إذ يعدّها المحلّ الذي تنكشف فيه الأنماط العليا. يكتب:[2]

> الأسطورة نظام حركي يتألّف من رموز، وأنماط عليا نموذجية مشتركة، وأنساق هي في مجموعها نظام حركي يدفعه أحد الأنساق المكوّنة له إلى التحقّق في شكل قصصي.

تلحّ هذه التعريفات، على ما فيها من تماثل واختلاف، على أن الأسطورة خطاب يعنى بما وراء الظاهر العيني ويقول خبايا الوجود مستخدماً الرمز. ومن المعلوم يستلّ المجهول. ومن الموجود المُعطى يصل إلى المحجّب مجسّدا مثلا في كنه الموت والجحيم والبدء والحياة. غير أن هذا الخطاب حين يرسم الواقع، يخلّصه من التشيّؤ فيتجلّى زاخراً بالحياة طافحاً بالدلالات. إذ يتعامل مع الظلمة مثلا لا على أنها مجرد مدرك معلوم بل هي العدم يتقدّم لا يكلّ والنور ليس مجرّد مدرك أيضاً بل هو الوجود يدهم قوى العماء.

لذلك تتشكل الأسطورة في شكل نوع متفرّد من الكلام. حتى أن الكلمات فيها ليست مجرد وسائل تشير إلى مراجع متحقّقة في الواقع العيني. بل تحمل الكلمات مراجعها في ذاتها وتحيل إلى ذاتها. وهذا يعني أن الكلام في الأسطورة يكون غاية ذاته. وهو لا يؤدّي وظيفة نفعيّة، بل يبني الحقيقة التي يعلن عنها بالكلام وفي الكلام. وحين يتشكّل ينتشل الموجودات من هول اللاّمعنى. إن الموجودات في الأسطورة، لا يقيم كلّ منها على الأرض معزولاً عن غيره، بل تتناغم وتذوب

---

(١) أريش فروم، *الحكايات والأساطير والأحلام*، ترجمة صلاح حاتم، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٠، ص ١٤٠ وما بعدها.

(٢) جيلبار ديران، ص١٣.

في نوع من الوحدة الكليّة بموجبها يكون لكل شيء دلالة. شقائق النعمان هي جراحات تموز المغدور. والقمر هو الإله سين الذي كان السيّد ذو العينين الوهّاجتين قد اغتصب أمّه في مجرى النهر حيث استحمّت عارية وافترشها فحبلت. وأنجبت الإله سين الذي تفسيره: القمر.

إن الأسطورة طريقة إقامة في العالم ونوعية حضور فيه. وهي إقامة في العالم على نحو شعري. ذلك أنها إنما ترجع إلى نوع من التأمّل لا التفكير. والتأمّل طريقة حدسية من طرق الإدراك تكاد تكون أقرب إلى الرؤيا والكشف. غير أن التأمّل الذي تقوم عليه الأسطورة ليس استيهاما بل هو نشاط «يحاول أن يضع دعامة تحت فوضى التجربة تمكنه من الكشف عن معالم بناء ما.»[1] هذا البناء هو الأسطورة ذاتها. فلقد تولّدت الأسطورة عن العلاقة التي كان يقيمها الإنسان مع عالمه وعن طريقة مقامه على الأرض. وقد كان هذا الإنسان يقيم على الأرض على نحو شعري. ذلك أن

> العالم عند الإنسان البدائي لا يبدو جماداً فارغاً بل زاخراً بالحياة: وللحياة فردية في الإنسان والحيوان والنبات، وفي كل ظاهرة تجابه الإنسان. في قصف الرعد، في الظل المفاجئ، وفي الفراغ المجهول الرهيب في الغابة، في الحجر الذي قد يؤذيه فجأة عندما يكون منهمكاً في الصيد. وفي مثل هذه المجابهة يكشف الأنت (كل ما ليس أنا) عن فرديته وصفاته وإرادته.[2]

من هنا يتبيّن أن التصوير الشعري الذي تنبني عليه الأسطورة ليس مجرّد سرد محايد لقصّة رمزيّة. بل إنه يمثّل الشكل الذي أصبحت فيه التجربة واعية بذاتها، أي أنه فضاء تحوّل التجربة إلى لغة، أو تحوّل تجربة الإنسان في مواجهة الوجود إلى لغة. تلك اللغة تضعنا حين نصغي إليها في حضرة الحقيقة التي ابتناها الكلام في الكلام. وهذا يعني ضمنياً أن النص الشعري المؤسس الأصيل إنما هو ذاك النص الذي لا يستدعي الأسطورة عنوة

---

(١) هنري فرانكفورت وجون. أ. ولسن وهـ. أ. فرانكفورتوتوركليد جاكبسون، *ما قبل الفلسفة*، ص١٦.

(٢) نفسه، ص١٨.

وقهراً، بل هو ذاك الذي يرتقي إلى الذّرى التي ارتقت إليها الأسطورة. فتصبح لغته ورموزه وصوره منحدرة من الرموز النمطية العليا. ويصبح الرمز الشخصي الذي يبتنيه الشعر على علاقة بتلك الأنماط العليا.

غير أن الناظر في كيفيات تعامل النص المعاصر مع الأسطورة وكيفيّات توظيفه لها سرعان ما يدرك أن النقد قد استدرج النص الشعري إلى ما فيه خرابه وتلاشي شعريته حين حثّه على توظيف الأساطير وحين اعتبر حضور الأسطورة في الشعر أمارة على المعاصرة. حتى إذا عَدِمَها النص عُطِّلت حداثته وبطلت جدّته. يكفي هنا أن نقرأ النصوص التي آلى منتجوها على أنفسهم أن يوشّوها بالأساطير المنتزعة من منابتها وسيتبيّن أن الأساطير المستقدمة توهم بأنها تعضد شعرية النصوص، فيما هي تشرع، على مهل، في إبادتها. وبالمقابل يدخل الكلام الشعري على الأسطورة، فيما هو يستدعيها ويجتثّها من منابتها، من الضيم ما يجعلها تفقد أصالتها وتشهد نوعاً من التشويه غير قليل.

ثمّة نوع من التنابذ ينشأ في لحظة الكتابة بين الأسطورة والشعر. ويرد هذا التنابذ مندسّاً في تلاوين النصوص الشعرية. وهو يمثّل لحظة من لحظات عجز النص عن فتح مجراه وعجز الكتابة عن بلوغ مرادها ومتعلّقها. ويرجع ذلك إلى كون النص يستدعي الأسطورة دون أن تتمّ تهيئة الأديم الذي عليه ستنغرس. إنه يعجز عن فتح مجراه فيلجأ إلى الأسطورة يستدعيها عنوة وقهراً. حتى لكأن النص يشرع في التأسّس ثم يحاول أن يبتني لنفسه أبعاداً أسطورية. وحين يعجز عن الارتقاء إلى تلك الذّرى يورد الأسطورة ليستند إليها ويتكّئ عليها.

تتّخذ هذه العمليّة أكثر من مظهر. فتتجلّى في شكل إشارة إلى أسطورة ما مثلما يحدث في نص «المومس العمياء» للسياب حيث يتّخذ الكلام الشعري من التشبيه وسيلة ليقوم بعمليّة استحضار الأسطورة. ولكن التشبيه يرد قسرياً. نقرأ:[1]

اللّيل يطبق مرّة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون، إلى القرارة... مثل أغنية حزينة.

---

(١) بدر شاكر السياب، «المومس العمياء»، *أنشودة المطر*، بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٩، ص١٧٣.

ترد الأفعال في المضارع وتتضافر مع الطّابع الاسمي للإيحاء بالاستمرارية. فالنص يحاول أن يكثّف الإيحاء بالهول ويرسمه وهو يطبق على الكون. وهو يريد بذلك أن يجعل مأساة المومس العمياء جزءاً صميمياً من الهول الذي يحوم مستتراً ويطبق على الوجود بأسره. بل إنه يريد أن يبتني الكوني (رعب الوجود) الذي على أديمه ينغرس الذاتي (مأساة المومس). فيعمد إلى تفخيم صورة اللّيل ويرسمه وهو يطبق على كل شيء يكاد يبيده. ثم يرصف حشوداً من الصور يراد منها أن تتوسّع في عبارة الليل وتفتحها من الداخل بعمليات إسناد متتالية:

الليل يطبق

الليل يطبق مرّة أخرى

الليل تشربه المدينة

الليل تشربه المدينة والعابرون

الليل مثل أغنية حزينة

ينجح النص في شحن كلمة اللّيل بدلالة جديدة. فتصبح مرادفاً للهول. إن الليل كيان مرعب. ويصبح الكلام، بحكم عودته المستمرّة إلى كلمة الليل وتحلّقه من حولها كما لو أنه نشيد أسود يرفع إقرارا بسلطان الظلام. وبذلك يبلغ النص نوعاً من التكثيف الدّلالي. لكنّه يحرص على دفع هذا التكثيف إلى ذروته فيتوسّع في رسم المشهد ويلتجئ إلى الأسطورة. نقرأ:

وتفتّحت كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق

كعيون «ميدوزا»، تحجّر كلّ قلب بالضغينة

وكأنها نذر تبشّر أهل «بابل» بالحريق.[1]

هكذا يتخلّى النص عن وسائله الخاصة ويستدعي الأسطورة ليستند إليها لكنه يعتمد نوعاً من التشبيه القسري:

المصابيح : ك............ عيون ميدوزا ك

كأنها.......... نذر يبشّر أهل بابل بالحريق

---

(١) بدر شاكر السياب، «المومس العمياء»، *أنشودة المطر*، ص١٧٣.

تبدو الأسطورة في هذا الموضع منتزعة انتزاعاً. إذ لا يمكن أن نجد العلاقة بين المصابيح وهي تذكّر بالنور والأنس، وعيون ميدوزا التي يشار بها إلى الرعب لأنها تحوّل كل من تقع عليه إلى حجر. بل إن العلاقة الممكنة في هذه الصور إنما هي الربط القسري الذي يقوم به الشاعر من خارج النص. وهذا يعني أن الشاعر يتدخّل في النص من خارجه ويرغم الكلام على التشكّل وفق ما يفي بمقاصد منتجه. فتبادله الكلمات كيدا بكيد. ويتجلّى ذلك في كون الواقع (المصابيح) لا يحيل إلى الأسطوري المحجّب ولا يثيره. بل إنه يرشح بعكس ذلك. فنور المصابيح أنس لا رعب.

وحتى إن وقع التسليم بأن العلاقة هي الإشعاع واللّمعان وضوء المصابيح الذي يشبه بداية حريق، فإنه سرعان ما يتّضح أن للأشياء في الذهن البشريّ مطلقاً حضوراً رمزياً ودلالات رمزيّة أيضاً. وتلك الدلالات لا يمكن للشعر أن يلغيها لأنها تظل حاضرة في صميم الكلمة ذاتها. وإلغاؤها، أي إلغاء بعدها الرمزي، لا يمكن لعملية التشبيه أن تحقّقه. ذلك إنّ إلغاءها يتطلّب مجاهدة وإعادة بناء لها في الكلام وتحويلها إلى رمز شخصي. وفي حين قصد النص أن يبتني دلالة شخصية، ظلت الكلمة ترشح بدلالتها الرمزية المتعارفة. إذ لم يكف الربط القسري الذي يتجلّى صريحاً على المستوى الأسلوبي في أداتي التشبيه «ك» و«كأن» لإفراغ الكلمة من دلالتها وشحنها بدلالة تفي بمتعلّق النص ورغبة منتجه في شحن الكلام بدلالات جديدة.

لقد وقع استقدام أسطورتي بابل وميدوزا. لكنهما لم تفيا بحاجة الشعر بل خذلتاه. فالأسطورة إذ ترد على ذلك النّحو إنما تلغي التكثيف الشعري الذي ظل النص يجاهد ليبتنيه. ويتجلّى ذلك أيضاً في كون النص حين يتخلّى عن الأسطورة ويعوّل من جديد على مكوّناته الذاتية ينجح في خلق قاعه الأسطوري دون التجاء إلى الأسطورة. بل إنه ينجح في خلق نوع من التكثيف الشعري كانت الأسطورة قد ألغته حين أوتي بها عنوة وقهراً. ويواصل بناء المعنى الذي يريد أن يبنيه وهو رعب الوجود، نقرأ:

من أيّ غاب جاء هذا الليل؟ من أيّ الكهوف؟
من أيّ وجر للذئاب؟
من أيّ عشّ في المقابر دفّ أسفع كالغراب؟

تستعاد كلمة الليل وتدخل في علاقات نصّية مع مدركات تحيل كلّها إلى الوحشي والفظيع والمروّع. وتأتي لتفتح عبارة الليل على دلالات من ابتناء النصّ فتكفّ عن كونها تحيل إلى مدرك معلوم ومتعارف وتشهد نوعاً من التحول أي تشحن بدلالة جديدة بنيت في الكلام وبالكلام. ذلك أن النص يعوّل في ابتنائه لدلالاته على مكوّناته البنائيّة. فتتعالق كلمات الغاب والكهوف والمقابر والغراب الأسفع من حول كلمة الليل وتبتني حشدا من صور تحيل كلّها إلى الفظيع والوحشي والمروّع. ويعوّل النص في الآن نفسه على الأساليب التالية:

ـ. **السؤال وما يوفّره من دهشة واستغراب واستفظاع**: «من أي غاب جاء هذا الليل؟» ومن: «من أي الكهوف؟»؛ «من أي وجر للذئاب؟»؛ «من أي عش في المقابر؟»

ـ. **الكلمات التي تدلّ على الرعب وترسم اللاّإنساني**: ليل، وغاب، ووجر ذئاب، وكهوف، وعشّ في المقابر.

ـ. **توليد صور موغلة في القتامة ترسم الفظيع**: ليل جاء من الغاب، وليل جاء من الكهوف، وليل أتى من وجر للذئاب، وليل طلع من عشّ في المقابر دفّ أسود كالغراب.

ـ. **العود الدائم إلى السؤال وإلى عبارة الليل**: وهو عود يجعل الكلام يدور على نفسه فتداخله نبرة التغنّي. ولكنه تغنّ بالفظيع وباللاّإنساني وبسلطان الظلام. تغنّ هو. ولكنّه يستمدّ ماهيته من موضوعه ومداره ويتحوّل، من جهة كونه تغنّياً بسلطان الظلام، إلى نوع من النّوح والنّدب.

هكذا يتمكّن النص من كسر العلاقات التي يفترضها المنطق شظايا. إنّه يستدعي الواقع العيني ويبعثره. فإذا بالمدرك المتعارف المعلوم (الليل) تمّحي علاقاته المتعارفة في الواقع لأن الكلام يخلعه من فضائه ومحيطه ويدخله في علاقات جديدة غائبة في الواقع العيني. تبعاً لذلك، يكف «الليل» عن كونه مدركاً معلوماً متعارفاً. ويشهد، نتيجة عمليات الإسناد المتتالية نوعاً من التبديل والتحويل، ويصطبغ بتلاوين الرمز. إنه الرعب الذي يحوم مستتراً أتى ليطبق على الوجود والكون بعد أن تربّص بهما طويلاً. وبذلك ينجح النص في بناء رموزه

الشخصية دون التجاء إلى الأسطورة. وترد رموزه الشخصية ذات بعد أسطوري. فالليل في الأساطير والأديان هو صنو قوى العماء وصنو العدم.[1]

واضح إذن أن الأسطورة حين تنتزع من منابتها انتزاعاً وتجبر على الحضور تدخل الضّيم على الشعر. إنها تُستدعى لتخدمه فتخذله. يؤتى بها لتعضد الشعر وتكثّف ما جاهد ليبتنيه من دلالات فتعطّلها. وإذا الموضع الذي حضرت فيه الأسطورة هو أشد اللحظات فشلاً في النص. إذ حالما يبلغه الكلام يكون التكثيف الشعري قد ألغي ويكون التكثيف الدلالي قد عُطّل. وهذا يعني أن الشاعر قد انتزع الأسطورة من منابتها وأرغمها على النزول في غير أوطانها فبادلته مكرا بمكر فيما هو يظنّ أن الشعري والأسطورة في نصّه قد تماهيا وتعاضدا.

يتخذ هذا التنابذ بين الأسطورة والشعر مظاهر أخرى ويتجلّى في شكل اقتفاء يقوم به الشعر لأثر الأسطورة حتى أنه يضيع فيها أو يكاد. ترد هذه الظاهرة بمثابة الصدى المباشر للتنابذ القائم بين الأسطورة والشعر. وهي من السمات التي تخبر عن لحظة من لحظات فشل الشعر في بناء قاعه الأسطوري. يكفي هنا مثلا أن ننظر في نص «رؤيا في عام ١٩٥٦»[2] وسيتبيّن أن الشعر كثيرا ما يستدعي الأسطورة ويقتفي أثرها فتعصف بشعريته وتكيد له الكيد كلّه.

إن بنية نص «رؤيا في عام ١٩٥٦» وكيفيّات تعالق حركاته الغزيرة هي التي جعلتني أرشّحه لتبيان هذه الظاهرة. ينبني هذا النص على نوع من المراوحة تظل تستعاد من الشعر إلى الأسطورة ومن الأسطورة إلى الشعر. فتصبح القراءة نوعا من الانتقال الدوري المنتظم من الشعر إلى الأسطورة تارة ومن الأسطورة إلى الشعر حينا آخر. وهو ما يمكن أن أختزله على النحو التالي:

---

(١) انظر مثلاً *ملحمة قلقامش* فصل نزول انكيدو إلى العالم الأسفل، ص٧٥ وما بعدها. وانظر أيضاً، فاضل عبد الواحد علي، *عشتار ومأساة تموز*، بغداد: منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٣، لا سيما فصل نزول عشتار إلى العالم الأسفل ص١٠٧ وما بعدها. وانظر أيضاً: *الكتاب المقدس، سفر أيوب* ـ *والقرآن الكريم* سورة إبراهيم/ آية ١٥-١٦.

(٢) بدر شاكر السياب، *أنشودة المطر*، ص: ١٠٥ وما بعدها.

١- إخبار عمّا يحدث في لحظة المكاشفة: الرؤيا الشعرية.

٢- استحضار أسطورة غنيميد.

٣- عودة إلى الإخبار عن لحظة المكاشفة.

٤- استحضار أسطورة تموز.

٥- رسم القهر الذي يحياه الشاعر وشعبه.

٦- استحضار أسطورة أتيس واستنساخها.

٧- رسم المناضلة حفصة وهي تموت تنكيلاً وتعذيباً.

٨- استحضار أسطورة عشتار واقتفاء أثرها.

٩- عودة إلى الحديث عن حفصة.

١٠- عودة إلى أسطورة عشتار.

١١- استدعاء حكاية العازر (الميت الذي أحياه المسيح).

١٢- إخبار عن انتهاء الرؤيا الشعرية.

هذه هي بنية النص الخارجية وحركاته. أما مداره فهو الإخبار عن أشدّ مناطق الشعر عتمة وخفاء أي لحظة المكاشفة الشعرية. وهي تلك اللحظة التي يمثل فيها الشعر في حضرة الشاعر. وبدونها لا يكون الشعر المؤسّس الأصيل. لأنه إنما يتشكّل في رحابها. ولكنه يتكتّم عليها ولا يخبر عن أسرارها المقفلة في ذات الشاعر وفي ذات الشعر. حتى لكأنها الماوراء الذي ينحدر منه الشعر ولا يخبر عنه. لكن نص «رؤيا في عام ١٩٥٦» يعمد إلى الإخبار عن هذه اللحظة وما يحدث فيعلن:

حطّت الرؤيا على عينيّ صقراً من لهيب:
إنها تنقضّ، تجتثّ السواد
تقطع الأعصاب تمتص القذى من كلّ
جفن، فالمغيبْ
عاد منها توأماً للصبح - أنهار المدادْ
ليس تطفي غلّة الرؤيا: صحارى من نحيب
من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعاد؟
أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رماد؟[1]

هكذا يبدأ النص بالإخبار عمّا يحدث في لحظة المكاشفة فيخبر عن منابته فيما هو يتشكّل ويكون. ولذلك يبلغ درجة معمّقة من التكثيف الشعريّ. ويعوّل في كلّ ذلك على مكوناته الذاتية فيرشح الكلام بكلّ هذه الدلالات مجتمعة:

- المباغتة التي ترشح بها صورة الصقر وهو يحطّ على العينين.

- العنف وهو ما توحي به صورة الصقر ينقض. وهي صورة تتعاضد مع حشد من الأفعال التي تتوالى وتتتابع فتوحي كلّها بالعنف وقد بلغ المنتهى «تنقضّ وتقطع الأعصاب وتمتصّ القذى وتجتثّ.»

- المعاناة والوجع توحي بهما وتبنيهما في الكلام الصور المتتالية «صقر من لهيب يحط على العينين.» و«اجتثاث القذى من الجفن» و«قطع الأعصاب.»

---

(١) بدر شاكر السياب، «رؤيا في عام ١٩٥٦»، *أنشودة المطر*، ص: ١٠٥.

ـ. محتوى الرؤيا مجسّدا في الإطلالة على الوجع البشري الشامل الذي يشار إليه بصور ترشح بهول تغريبة الإنسان مطلقا: «صحارى من نحيب» و«جحور تلفظ الأشلاء.»

ـ. استعصاء الرؤيا على المسك وما يرافق تلك الحال من اتساع للرؤيا وضيق للعبارة وما يتولّد عن ذلك كلّه من عذاب وكدّ ورشح جبين: «ليس تطفي غلّة الرؤيا أنهار المداد.»

ـ. زمن الرؤيا وهو زمن فوق الزمن الميقاتي. ههنا يوظف النص الأضداد «بعث» # «موت»، «نار» # «رماد»، «مغيب» # «صبح». ويلغي المسافة بين هذه الأضداد. فتصبح الإطلالة على الشيء إطلالة على ضدّه ونقيضه. وبذلك يلغي النص التعاقب ويبني زمناً يتّسم بالدوام. وهو زمن تتعاصر فيه الأضداد إذ يعطّل الانتقال. فالانتقال هو التعاقب. وإلغاؤه يعني إلغاء المسافة الزمنية الفاصلة بين الضدّين.

هكذا يبلغ النص ذروة التكثيف. فإذا الصور فيه متعاضدة طافحة بالدّلالات. بل إن الدلالات تجتاح المشاهد التي يبتنيها من كلّ صوب. فتصبح الكلمات واقفة في مهبّ الدلالات. إنها لا تلتقط معنى مسبقاً «مطروحاً في الطريق» وتجوّده. بل من صميمه يستلّ الكلام معانيه ويبتنيها ويطفح بها. ههنا بالضبط يلتجئ النص إلى الأسطورة دون واسطة هذه المرّة. ويشرع في اقتفاء أثرها. حتى لكأنّه يتحوّل إلى مجرّد استنساخ لها. يستدعي أسطورة «غنيميد» الراعي معشوق زيوس ويشرع في استنساخها. فيتوقّف الكلام فجأة حتى لكأنه عجز عن التقدم ويشهد نوعاً من التحوّل، ولا يقتفي أثر الأسطورة فحسب بل يقوم باستنساخها ويقتفي أثرها أو لكأنه يقوم بتلخيصها فيما هو يفقرها ويمحو كثافتها فيعتصر دلالاتها ويختزلها اختزالا يلغي ثراءها ويعطّل أبعادها الرمزية. نقرأ:

أيّها الصقر الإلهي الغريبْ

أيّها المنقضّ من أولمب في صمت المساء

رافعاً روحي لأطباق السماء

رافعاً روحي - غنيميد جريحاً،

....

أيّها الصقر الإلهي ترفق

إن روحي تتمزّق.[1]

فإذا بحثنا عن العلاقة بين الشعريّ والأسطورة، لا نجد غير عمليّة التشبيه المضمر أي تشبيه الرؤيا وهي تباغت الشاعر وتختطفه بالصقر وهو يختطف غنيميد. لكنّ إجراء عمليّة التشبيه على هذا النحو يعطّل الشعريّ ويمحو كثافته. فالنص يتوقّف فجأة ويشهد انكساراً. إذ لا يتماهى الشعري والأسطورة بل يظلاّن بمثابة جسدين منفصلين، لا سيما أن العلاقة بينهما لا تعدو عن كونها علاقة تجاور. وهذه العلاقة وحدها لا تكفي لتقي النص من التفكّك والتجزؤ. فحين تحتل الأسطورة مساحة تعادل تلك التي احتلها الشعري دون أن تعضده تكون قد شرعت في حبك مكائدها.

لذلك ينجح النص، حين يعوّل على مكوناته الخاصة، في بناء نوع من التكثيف الشعري ويبتني حشدا من الدلالات التي تعضد شعريته. ثم يقع استقدام الأسطورة فتوهم علاقة التجاور والتّتالي بين الدلالات التي ابتناها الشعري وتلك التي ابتنتها الأسطورة بأنها علاقة إنابة بموجبها يسلّمنا الشعريّ إلى الأسطورة التي تنوب عنه في رفد دلالات الكلام. بل إن علاقة التجاور تلك توهم بأن الشعري اقتضى الأسطورة واستدعاها ليتابع بها عملية التكثيف الدلالي. لكن الأسطورة لا تفي بحاجة الشعر، بل تخذله. فحالما تحضر في النص تلغي التكثيف الدلالي وتعطّله.

يكفي هنا أن تقع المقارنة بين الدلالات التي ابتناها الشعر حين عوّل على مكوناته الخاصّة وتلك التي ابتنتها الأسطورة المستقدمة إلى النص من خارجه وسيتبيّن حجم التنابذ بين الشعري والأسطورة:

---

(١) بدر شاكر السياب، «رؤيا في عام ١٩٥٦»، *أنشودة المطر*، ص: ١٠٦.

الدلالات التي ابتناها الشعر	الدلالات التي وفرّتها الأسطورة
- ما يحدث لحظة المكاشفة	....
- المباغتة	المباغتة
- العنف	العنف
- محتوى لحظة المكاشفة (الرؤيا)	....
اتساع الرؤيا وضيق العبارة	....
زمن المكاشفة	....

يبيّن هذا الجدول كيف توهم الأسطورة بأنها تنوب عن الشعر وتعضده في حين أنها تلغي دفق دلالاته و تعطّل التكثيف وتغلي التعدّد. ولما كان الشعر إنما يستمدّ مضاءه وفعله من جهة كونه يحرّر الكلمة من عقال المعنى الواحد ويوقفها في مهبّ الدلالات فإنه من الطبيعي أن يصبح حضور الأسطورة على هذا النحو المخلّ الذي يعصف بالتعدد الدلالي شكلا من أشكال خذلان الأسطورة للشعر وطريقة من طرق مكرها بالشاعر الذي استقدمها حتى يوشّي بها نصّه. لذلك توهم بأنها تستجيب له وتخدم متعلّقه فيما هي تخذله وتنقلب عليه.

تتجلّى عملية الإلغاء التي تمارسها الأسطورة على الدفق الدلالي الشعري حسب أكثر من مظهر في مجمل النص. وتعلن عن نفسها في حركته ذاتها وفي كيفية تشكلّه. فالنص يتقدّم مراوحاً بين الأسطورة والشعري كما أوضحت. ولكنّ الشعريّ يفقد تكثيفه ويصبح مجرّد كلام تقريري إخباري بعد أن حضرت الأسطورة وعطلّته. فترد الكلمات فيه عارية لا تفي بحاجات الشعر بل تفي بمتطلبات التشهير والفضح. نقرأ مثلا:

الدماء

الدماء

الدماء

وحدّت بالمجرمين الأبرياء.

ماذا جنى شعبي؟

حلّت به اللعنة

من زاده المحنة؟

رحماك يا ربّي![1]

إن الكلمات في هذا الموضع تعني ما تعنيه في المواضعة اللغوية، وهي تحيل إلى ما وُضعَت له. أمّا حين تتعالق وتنتظم في شكل جمل فإنها تظلّ ذات دلالة واحدة. فيبدو الكلام كلاماً عارياً من الشعر سطحه هو غوره. لذلك يحاول الشاعر جاهداً أن ينتشل النص ممّا تردّى فيه من تقرير وإخبار ونثريّة فيعمد إلى حشد جملة من المكونات منها التقفية والعَوْدُ. عَوْدٌ إلى السّؤال، وعَوْدٌ إلى كلمة الدماء، وعَوْدٌ إلى التوزيع المقطعي المتماثل في الأسطر الشعرية التالية: «ماذا جنى شعبي، حلّت به اللعنة من زاده المحنة». لكن تلك الوسائل وحدها لا تكفي لتنتشل الكلام ممّا تردّى فيه. إننا في حضرة الشعر وهو يستباح حتى يكاد يَخرج من دائرة الشعر الأصيل المؤسس. بل إن رغبة الشاعر في تحلية نصّه بالأساطير هي التي توقف النص على الشفا الخطير فتصبح شعريته في خطر.

والراجح أن منتج النص كان على وعي بما تردّى فيه الكلام من إخبار وتقرير حتى كاد نصه يعرى من الشعر لذلك التجأ إلى الجاهز من الاستعارات علّها تنتشله من مآزقه. يتجلّى الاحتماء بالاستعارات المتعارفة في شكل صور مركّبة تركيباً قسرياً تتلقّف الكلام وتداخله حين يصرّ على التقدّم رغم وهنه وانكفاء شعريته. يتواصل النص مستخدما عبارات إخبارية تقريرية. نقرأ:

الدماء

الدماء

الدماء

وحدّت بالمجرمين الأبرياء

---

(١) بدر شاكر السياب، «رؤيا في عام ١٩٥٦»، *أنشودة المطر*، ص: ١٠٧.

ثم يحتمي بالاستعارة علّها تنتشله من الإخبار والتقرير فيورد هذه الاستعارة :

نصبت في شِدْقَيْ الذئبة كرسيَّ القضاء.[1]

إن هذه الاستعارة الواردة في السطر الشعري الأخير تبتني صورة تريد أن تكون شعرية . لكن هذه الصورة ذاتها تكشف أن الشاعر يحاول جاهدا أن ينتشل الكلام من التقرير فيكره الكلام على ما لا طاقة له به ويبتني صورة قائمة على نوع من التركيب القسري الواضح . إذ يقيم علاقة بين عبارتي «كرسي القضاء» و«شدقي الذئبة» . عبثاً يحاول الكلام أن يستعيد دفقه الدلالي . إن العبارات تظلّ ذات دلالة واحدة . بل إنها عبارات توهم بالجدّة والابتداع فيما هي تجاري العادة وتكرّسها . فمن المعلوم المتعارف أن عبارة «كرسي القضاء» إنما يشار بها إلى العدل . أما عبارة «شدقي الذئبة» فيشار بها إلى الظلم والوحشية . وبذلك يكون محصّل العبارتين أن العدل يفترس ويستباح .

والناظر في طرائق ابتناء هذه الاستعارات القسرية يلاحظ أن التعارض على أشدّه بين المستوى الجمالي والمستوى الدلالي . ذلك أن صورة كرسي القضاء موضوعا في شدقي ذئبة تخرج بالكلام إلى الاستحالة وهي لا تفي بالحاجة الجمالية التي ينشدها الكلام لكنها تفي بالمعنى العقلي الذي يهفو إلى ابتنائه . ولما كان الشعر خطابا جماليا بالأساس فإنه من الطبيعي أن يقود ابتداع الاستعارات القائمة على الاستدلال العقلي إلى وهن الأبعاد الجمالية . هكذا يعجز الكلام على ابتناء رموزه ودلالاته فيلجأ إلى الجاهز من الاستعارات يحتمي بها من الوهن الذي طاله في الصميم ومن الانكفاء الذي عصف بشعريته . فيوهم بأنه ابتدع مجازاته ولكنه سرعان ما يُفْتَضَحُ إذ بإمكان القراءة ، مهما كانت متعجّلة ، أن تدرك أن طاقة الرمز فيه قد خفتت وعطّلت نتيجة احتمائه من وهنه بالجاهز من الاستعارات .

الراجح أيضا أن الشاعر كان يدرك فيما هو يدفع بنصّه على هذه الدروب أن شعرية الكلام قد طالها الضّيم في الصميم . فيعمد ، نتيجة وعيه بما طال الكلام من وهن ، إلى الاحتماء بالطابع الابتهالي والاستجارة بالتقفية . ويستخدم النداء ويظل يعود إليه في أكثر من موضع

---

(١) بدر شاكر السياب ، «رؤيا في عام ١٩٥٦» ، *أنشودة المطر*، ص : ١٠٧ .

فيتحول الصوت إلى أصوات ويكاد الكلام يتحول إلى قدّاس ابتهالي:

رحماك يا ربّي.
من مائه الديدان
من لبسه الأكفان
من طيره الغربان
ينقرن في قلبي
واليوم في بيدري
لم يبق من حبّي
شيءٌ- هنا حبّتان
فأمطري أمطري وإن يكن نيران
واثمري اثمري
وإن يكن ثعبان.[1]

ويلتجئ في الآن نفسه إلى التّقفية يحتمي بها من خطر التّلاشي الذي يتهدّد شعريّة الكلام. لكن التقفية ترد قسرية ناتئة تحدّ من اندفاعات الكلام. لأنها إنما تقوم على إيراد كلمات متفقة من جهة الصيغة الصرفية اتفاقا تامّا يغرق الكلام في الرتابة. والحال أن قانون التماثل الصوتي لا يؤدّي وظائفه في رفد الإيقاع إلا متى كان قائما على التماثل والتغاير في الوقت ذاته. هكذا يحاول الشاعر أن يقي شعرية الكلام أو ما تبقّى منها من التلاشي. ولكن الشعر كان قد تلاشى وفقد الكلام معوّله ومعينه. ولذلك يتردّى النص، رغم حشده لتلك الوسائل مجتمعة، في نثرية مفرطة ظلّ يجاهد ليتّقيها. نقرأ:[2]

فأمطري أمطري
وإن يكن نيران.

---

(١) بدر شاكر السياب، «رؤيا في عام ١٩٥٦»، *أنشودة المطر*، ص١٠٧-١٠٨.

(٢) نفسه، ص١٠٨.

وأثمري أثمري

وإن يكن ثعبان.

إن الكلمات في هذه الأبيات ذات دلالة واحدة. وهي تعني ما تعنيه في المواضعة اللغوية. لذلك يرد الكلام في شكل إخبار وتقرير سطحه هو غوره ومعناه في ظاهر لفظه. وهو يلجأ كالنثر تماماً، إلى الاستدراك يعتمده أسلوباً في إنجاز ذاته (وإن/ وإن). إنه كلام عرّي من الشعر كما يعبّر قدامة.

إن استدعاء الأسطورة في لحظة كان النص فيها قد ابتنى بمكوّناته الذاتية مراده وحقّق شعريته ودفقه الدلالي هو الذي كان وراء إفقار الشعر وتعطيل دلالاته وجماليته. فالأسطورة حين حضرت وتمّ استقدامها أدخلت عليه من الضيّم ما جعله يتحوّل إلى خطاب تقريري إخباري سواء على مستوى الأسلوب والتراكيب أو من جهة كيفية ابتناء الدلالة. سيحاول الشاعر، رغم ذلك، أن يحتمي بالأسطورة من جديد علّها تمكّنه من انتشال النص من الوهن فيستدعي أسطورة تموز. نقرأ:[1]

ما الذي يبدو على الأشجار من حولي من ظلال؟

منجل يجتثَ أعراق الدوالي

قاطعاً أعراق تموز الدفينة.

يعمد الشاعر إلى توظيف أسطورة تموز علّها تنتشل النصّ مما تردّى فيه من وهن. لكنه يكتفي باقتباس البعض من ملامح هذه الأسطورة. ثم يقوم باستنساخها فيما هو يستبدل باسم تموز اسمه الآخر «أتيس» المعروف عند سكان آسيا الصغرى:[2]

تموز هذا، أتيس

هذا، وهذا الربيع.

يا خبزنا يا أتيس،

أنبت لنا الحبّ وأحي اليبيس.

---

(١) بدر شاكر السياب، «رؤيا في عام ١٩٥٦»، *أنشودة المطر*، ص١٠٨.

(٢) نفسه.

لكن الكلام يظل عاجزاً عن بلوغ الذّرى التي كان قد ارتادها في مطلع النص رغم استنساخه للأسطورة واقتفائه أثرها . فلا يتمكّن من العدول عن الإخبار والتقرير ويتردّى في الاحتجاج والحماسة . نقرأ مثلا :[1]

وعلى القنّب أشلاء حزينة:

رأس طفل سابح في دمه

نهد أمٍّ تنقر الدّيدان فيه، في سكينة،

أي آه من دم في فمه؟

ما الذي ينطف من حلمته، من لحمه؟

يا حبال القنّب التقي كحيّات السّعير

واخنقي روحي وخلّي الطفل والأم الحزينة؟

يا حبالاً تسحب الموتى إلى قبر كبير

- جفنةٍ قد هيّأوها للوليمة -

يا حبالاً تسحب الأحياء - من شيخ كبير،

من فتاة أو عجوز، من ضلوع حطّموها

علقت فيها تميمة،

من صدور مزّقوها،

زرعوا فيها بذوراً من رصاصٍ، من حديد.

ما الذي تثمر هاتيك البذور

غير أحجار القبور؟

غير تفّاح الصديد.

توهم الصور في هذا المقطع بأنها من حاجات الشعر ومستلزماته . غير أن الناظر فيما تبتنيه من دلالات سرعان ما يدرك أنها تدلّ كلّها على الفظيع وترشح بالدلالة على القهر . وهذا

---

(١) بدر شاكر السياب ، «رؤيا في عام ١٩٥٦» ، *أنشودة المطر*، ص : ١٠٨-١٠٩ .

يعني أن لا حاجة للشعر بها. فلا وجود لتعاضد بين الصور. وهي لا تنصهر في شكل مشهد يبتني دلالات أكثر تكثيفا من تلك التي ابتنتها الصور المفردة. إن البعض من هذه الصور يغني عن البعض الآخر لأنّ القانون الذي يديرها إنما هو مجرّد الرصف. حتى لكأنها تتوالد توالداً مجّانياً أو لكأن الشعر أفلت من يد الشاعر وتلاشى فتتوالد الصور قصد الوصول إلى التكثيف الشعريّ الذي كان للكلام في بدايات تشكلّه، لكنها تؤدّي إلى عكس ذلك تماماً. إنها تتوالد فتوهم بأن النصّ يتقدّم لكنها تدلّ على الشيء نفسه أي على الظلم والقهر.

فينكشف للقراءة المعمّقة أن النص لا يتقدّم بل يدور على نفسه. وتوالد صوره على ذلك النحو إنما هو أمارة على تدخّل الشاعر في نصه من خارج النص وإجباره للكلام على التقدّم عنوة. بل إن توالد الصور على ذلك النحو يكشف التعارض بين حاجات الشعر ورغبات الشاعر. فمن حاجات الشعر التكثيف واللمح والعدول عن التقرير والإخبار. لكن الشاعر يرصف الصور ليحقّق الإيضاح والإبانة ويستنهض متلقيه المفترض. لذلك يتردى الكلام في النثرية المفرطة والمباشرة.

تتجلّى ظاهرة المباشرة أكثر صراحة في الحركة الموالية من حركات النص. إذ يقع استقدام أسطورة أتيس من جديد، ويتمّ توظيفها وتقع مسايرتها. حتى لكأن النصّ يحاول أن يتّخذ منها معبراً لاسترداد جماليته. لكن الأسطورة تخذله. فيرد الكلام متّصفاً بالمباشرة. معناه في ما ظهر من لفظه. حتّى أننا إذا استثنيا أسلوب النداء وظاهرة التقفية، وهما لا تكفيان في إيجاد الشعر، لا نكاد نعثر على مكوّن آخر من المكوّنات التي تبتني الشعر وتؤسّس الشعرية. نقرأ:[1]

يا ربّ تمثالك

فلتسق كلّ العراق

فلتسق فلاحيك، عمّالك

فاسمع صلاة الرفاق

ولترع فلاحيك، عمّالك.

---

(١) بدر شاكر السياب، «رؤيا في عام ١٩٥٦»، *أنشودة المطر*، ص ١١٠.

إن الكلام يغرق في النثرية المفرطة فيلجأ إلى الأساليب التي عليها جريان النثر عادة ويصبح مثل النثر قائماً على التعليل والاستدراك:

تمثالك الأمّ الشّمالية
لأنّها ليست شيوعية
يُقطع نهداها
تُسمل عيناها،
تُصلب صلباً فوق زيتونه،
تهزّها الريح الجنوبية.[1]

هذا كلام صوّر في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية وليس فيه ممّا تتكون منه الأقاويل الشعرية شيء آخر. لذلك يتمّ الالتجاء إلى أسطورة عشتار في الحركة الموالية علّها تفي بحاجات الشعر. نقرأ:[2]

عشتار على ساق الشجرة
صلبوها، دقّوا مسماراً
في بيت الميلاد - الرحم.

إن مقصد الكلام بيّنٌ واضح. فهو يريد أن يوهم بأن الواقع متمثّلا في موت حفصة التي نكّل بها الشيوعيون في الموصل يحيل إلى الأسطوري المحجّب مجسّدا في عشتار ومأساة تموز. لذلك يصرّح بمراده:

عشتار بحفصة مستترة
تدعى لتسوق الأمطار
تدعى لتساق إلى العدم.[3]

---

(١) بدر شاكر السياب، «رؤيا في عام ١٩٥٦»، *أنشودة المطر*، ص١١١.

(٢) نفسه، ص١١٠.

(٣) نفسه.

غير أن عملية تشبيه حفصة بعشتار على هذا النحو القسري إنما تمثّل في حدّ ذاتها نوعا من المجاهدة التي يرمي الكلام من ورائها إلى أن يخلق علاقة تواز أولى بين موت حصفة وتغريبة عشتار حين تزور حبيبها المغدور تموز كل عام فتموت الأرض.[1] وعلاقة تواز أخرى بين عودة عشتار من العالم السفلي التي تنتج عنها عودة الحياة إلى الأرض والبعث الذي سينتج عن موت حفصة واندلاع الثورة. فحفصة «تساق إلى العدم لتسوق الأمطار». هكذا يجاهر النص. لكن القياس على هذا النحو لا يكفي وحده ليفي بحاجات الشعر. ذلك أن هذا التشبيه يظلّ تشبيهاً قسرياً فرضه الشاعر على الشعر. بل إن الشاعر قد تدخّل من خارج النص وحوّل الكلام مسرحاً لعرض مواقفه وقناعاته الايديولوجية.

هذا هو حجم التنابذ بين الشعر والأسطورة. إن العلاقة التي تحكمهما في النص علاقة تجاور لا غير. عبثاً يحاول النص أن يوهم بأن انتقاله الدوري المنتظم من الشعر إلى الأسطورة هو نوع من الإيقاع الجديد بموجبه يضعنا الواقع في حضرة ما تحجّب في تلاوينه من أسطوري. إن علاقة التجاور وحدها لا تكفي لتقي النص من خطر التفكّك والتجزؤ والانكسار. وهذا ما تعجز

(١) تجمع الأساطير على أن عشتار غدرت بحبيبها تموز. تقول الأسطورة إن عشتار ذهبت في زيارة إلى العالم السفلي. وهناك احتجزتها آلهة ذلك العالم ايرشكيجال ومنعتها من العودة إلى عالم الأحياء. وأرسلت مع عشتار عند خروجها من عالم الموتى بعض سدنة العالم السفلي ليقتادوا الضحية التي تنوب عن عشتار في البقاء في عالم الموتى. وتضيف الأسطورة أن عشتار كانت تحمي كل من يريدون أخذه لأنها أضمرت تسليم تموز. ثم كان أنها أسلمته. وحدثت مطاردة عنيفة. كان تموز خلالها يجوب الأرض نائحاً: «كان قلبه يمتلئ أسى/ فهام في المروج / .../ ومزماره يتدلّى من رقبته/ فهام في المروج/ وهو يبكي ويقول: أقيمي المناحة، أقيمي المناحة/ أيتها المروج. أقيمي المناحة، أقيمي العزاء/ أقيمي المناحة بين سرطان النهر/ أقيمي المناحة بين ضفادع النهر/ ولتردّد أمي عبارات النوح/ .../ لأني عندما أموت لن تجد من يرعاها/ ولتذرف عيناي الدموع على المروج مثل أمي/ ولتذرف عيناي الدموع على المروج مثل أختي الصغيرة.» وفي حظيرة الماشية كانت نهاية تموز إله الماشية والنبات. إذ أحاط به الشياطين السدنة الذين لا يأكلون خبزاً ولا يشربون ماء، الذين يختطفون الصبي من حجر أمه والعروس من حضن عشيقها. وأخذوا يتداولون الدخول عليه. وكان كل واحد منهم ينهال عليه طعناً بالرمح وضرباً بالهراوة حتى أجهزوا عليه. تقول الأسطورة: «لم يعد دموزي على قيد الحياة/ وذهبت الحظيرة أدراج الرياح.» *عشتار ومأساة تموز*، ص: ١٠٧-١٢٤.

القراءة المتعجّلة عن إدراكه فتجزم بأن حضور الأسطورة في الشعر أمارة على المعاصرة وعلامة على الجدّة والأصالة. والحال أن الأسطورة حين تحضر في النص على هذا النحو، إنما تمارس نوعاً من اللجم على شعريته وتدخل عليها من الضّيم ما يكاد يبيدها.

وبالمقابل، حين يستدعي الكلام الأسطورة يدخل عليها من الضّيم ما يجعلها تبدو ناشزة مسقطة في النص إسقاطاً مخلوعة من منابتها خلعاً. ويعلن كل ذلك عن نفسه في شكل اعتصار لدلالالتها الكونية المتعددة. فأسطورة عشتار مثلاً تشير إلى تجدد الحياة بعد الموت. ولكنها تشير أيضاً إلى كون المحبة عاتية كالموت. فعشتار تختار موت تموز ثم تلحق به إلى العالم السفلي. وحين تغادره يبرّح بها الشوق ويقضّ مضجعها الحنين فتعود. إنها أسطورة ترسم علاقة الوجود بالعدم، والحبّ بالضغينة والكراهية، والمرأة بالرجل، والغدر بالوفاء، وما كان بما سيظل يكون ويعود عودا أبديا. وهي تلحّ من خلال ذلك كلّه، على أن الضدّ (القحط، والبغضاء، والعدم، وما كان يحدث) هو الخادم الأمين لضدّه (الخصب، والحب، والحياة، وما سيظل يحدث). وتشير، في الآن نفسه، إلى أن الأضداد لا تتنابذ وتتجافى بل تتقاطع وتتشابك وتتعاصر في اللحظة ذاتها. أحدها يطلع من رحم الآخر ليعود إلى نبعه من جديد في لعبة عود أبديّ لا يكّل.

لكن هذه الدلالات كلّها يقع إفقارها حين يعمد النص إلى استدعاء الأسطورة. إذ يقع اختزال دلالاتها المتعددة تلك في علاقة المشابهة «عشتار بحفصة مستترة». والحال أن علاقة المشابهة تلك ليست من حاجات الشعر ولا من متطلّباته. إنها مجرد قياس عقلي ينهض على نوع من التعليل العقلي البسيط الذي بموجبه تشبّه حفصة التي ماتت لتأتي الثورة بعشتار التي ذهبت إلى العالم السفلي لتخصب الأرض.

إن الأسطورة تختزل فتُقْصَى أبعادها ويُلْغَى طابعها الشعريّ. والحال أن الأسطورة ليست مجرّد حكاية ذات معنى محدّد معلوم، بل هي شكل شعري يبني الحقيقة التي يعلن عنها. وهي من جهة كونها تحمل في صميمها مرجعها والحقيقة التي تعلن عنها، تظلّ خالدة لا يطالها البِلَى. إنها ليست ملكا للماضي. وهي لا تقطن الماضي أصلا لأنها علاقة وصيرورة. وطَبيعتها تلك هي التي تجعلها قابلة للتأويل الدائم فتظلّ تفي بحاجات وجود الإنسان عبر

التاريخ. أما إذا أُلْغي طابعها ذاك لحظة استدعائها في النص، فإنها تكون قد حضرت بعد أن شهدت تحوّلاً فاجعاً ومسخاً يعصف بماهيتها، ويكون الضيّم قد لحقها من كلّ صوب لأنها قهرت وألغيت كثافة رموزها.

عبثا يحاول الشاعر والناقد أن يقنعا بأن توشية النصوص بالأساطير المخلوعة من أوطانها يمكن أن تفي بحاجات الشعر. وعبثا يقع الإلحاح على أن المراوحة في النص الواحد بين الأسطورة والشعر يمكن أن يمدّ النص بإيقاع خاص، لأن الإيقاع الجديد الذي ينبني على الانتقال الدوري من الواقعي إلى الأسطوري ويشير فيما هو يتشكّل، إلى أن الواقعي جزء عضوي من الكوني الأسطوري، سيتحقق في نصوص أخرى لا تستدعي الأساطير بل تبتني قاعها الأسطوري معوّلة على عناصرها ومكوّناتها البنائية. فيقوم الشعري بإيجاد الأسطوري ويبتنيه في الكلام، ويقوم الأسطوري، فيما هو ينشأ ويكون، بتوجيه الشعري نحو الذّرى الجمالية التعبيرية التي ينشد. هذا ما سأبينه في الفصل الثالث.

تَلاشِي الشِّعرِ فِي مَا لَيسَ مِنه:

الالتِزام

للرؤية البيانية التي صدر عنها العرب القدامى لحظة ابتنائهم لنظريتهم في الشعر والشعرية مكائدها. ولها أيضا طرائقها في تلقّف الخطابات التي أعلنت الخروج على القديم العربي. تتجلّى عملية تسلّل هذه الرؤية إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر وإلى الممارسات الشعرية التي نذرت نفسها لتخطّي القديم ومنجزاته في طرح مقولة الالتزام واعتبارها أمارة على الجدّة والحداثة والابتداء. إذ لم يقع التفطّن إلى أن المطالبة بالالتزام إنما تتضمّن التعامل مع الشعر من منظور نفعي بالمعنى الاجتماعي. لا سيما أن علاقة الشعر بالالتزام قضية في غاية الدقة. ذلك أن مسألة نبل القضية أو عدالتها لا يمكن وحدها أن تفي بحاجة الشعر ولا يمكنها أن تخلقه. بل إنها كثيرا ما تستبيحه وتبيده. وهذا ما لا تتفطّن إليه القراءة المتعجّلة إذ أنها يمكن أن تُؤخذ بالقضية لا بالشعر. فلقد تشكّل النص المعاصر ممتلئا بصخب لحظته. ولكن حدث الانشغال باللحظة التاريخية كثيرا ما أوقع الممارسات الشعرية في نوع من التجاذب الخطير بين حاجات الشعر وشروطه ومتطلبات الالتزام وقوانينه.

جاء التجاذب مندساً في تلاوين النصوص خفياً في أغلب الأحيان. ولكنه ظل يمثّل ظاهرة بموجبها يتشكل النص منشغلاً بالواقع يريد أن يستوعبه ويقوله. لكنه لا يحقّق هذا المبتغى إلاّ بعد أن يكون قد فقد ماهيته باعتباره خطابا جماليا وضاع في ما ليس منه فيما يظلّ المستوى السطحي من النص ذاته يوهم بأن الشعر لم يتلاش.

تتّخذ هذه العمليّة أكثر من مظهر وتبدّل من طرائق حضورها وإعلانها عن نفسها. فترد في شكل تلاش للشعر في دائرة النثر وخروجه من اللمح والإشارة والرمز إلى التقرير والإخبار. لذلك رشّحت لتبيان هذه المسألة نصين هما نص «العراق الثائر» من ديوان *منزل الأقنان* ونص «عرس في القرية» من ديوان *أنشودة المطر*. مدار النص الأوّل الاحتفاء بسقوط قاسم

والشيوعيين من الحكم في العراق. وهو نص يشرع في التشكل محاولاً أن يجعل الكلام يفتح مجراه في دائرة الشعر فيوظّف بعض الاستعارات التي يرمي من خلالها إلى الخروج بالكلام من دائرة التقرير والإخبار. نقرأ مثلا:

عملاء «قاسم» يطلقون النار آه على الربيع.[1]

لكن الكلام يعجز عن الارتقاء إلى تلك الذرى. ذلك أنه يستند إلى الجاهز من الاستعارات والدلالات ولا يبتدع رموزه ودلالاته. فهو يورد كلمة «الربيع» ومراده منها معناها الرمزي المتعارف أي دلالة الربيع على الحياة. ويحاول النص أن يرسم الفظيع والفاجع. فيورد عبارة «آه» لتنهض بذلك الدور. لكنها تحضر فتفضح تدخّل الشاعر في نصه من خارجه. إنها تشي بأن الكَلام عجز عن بناء متعلّقه. فأوتي بالعبارة لتحقّق هذا المبتغى. لكنها لم تف بحاجة الشعر. وهذا يشير صراحة إلى أن الشاعر يريد أن يهتدي في هذا النص بمنجزات كان حقّقها في نصوص أخرى منها مثلاً نص «حفّار القبور».[2] فلقد تمكّن الشعر في نص «حفّار القبور» من ابتناء رموزه ودلالاته. فافتتح مجراه وفق نسق يفي بحاجة الشعر دون أن يلجأ إلى الأساطير ويرغمها على النزول في غير أوطانها. نقرأ مثلا:[3]

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور
واهٍ، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع
في غيهب الذكرى يهوّم ظلّهنّ على دموع
والمدْرَجُ النائي تهبّ عليه أسراب الطيور،
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيتٍ قديمْ
برزت لتُرعب ساكنيه
من غرفةٍ ظلماءَ فيه.
وتثاءب الطّللُ البعيد ـ يُحدّق الليل البهيمْ

---

(١) بدر شاكر السياب، «العراق الثائر»، *منزل الأقنان*، ص١٣٣.

(٢) بدر شاكر السياب، «حفّار القبور»، *أنشودة المطر*، ص٢٠٢.

(٣) نفسه.

من بابه الأعمى ومن شبّاكه الخربِ البليدِ.
والجوُّ يملؤه النعيبْ...

يوظّف هذا النص مجموعة من الثوابت ترد متلبّسة بالكلام آن تعالقه. هذه الثوابت هي الظلمة نقيض النور، والحاضر باعتباره لحظة التفتّت والتلاشي والزوال وهو نقيض الديمومة التي لا تعرف التبدّل والتحول والتعاقب. ويوظّف مجموعة من الملفوظات الأخرى التي تومئ إلى الوجود باعتباره نقيض العدم. يطلع الثابت الأول (نور # ظلمة) من أقاصي النص ويدير الكلام. فترد عبارة «ضوء الأصيل» لتدّل، كما هو واضح، على النور. ويأتي الفعل «يغيم» ليرسم الظلمة وهي تدلج في النور. غير أن هذا الثابت الذي يتحكّم بالكلام يحضر على سطح النص، فيما هو يقوم باستحضار غيره. ذلك أن الفعل«يغيم» الدال على الظلمة وهي تسري في أعماق النور وتبيده قد دلّ أيضاً على زمن المضارع أي على الحاضر باعتباره لحظة التلاشي والتبدّل. هكذا يتم استحضار الثابت الثاني المتأسس من الزوج (ديمومة # حاضر).

هنا بالتدقيق تبلغ عملية الاستحضار أشدّها وتجتاح النص. فيستحضر الثابت الأول (الصراع بين النور والظلمة) ثابتاً آخر (الصراع بين الوجود والعدم). وتتعالق الملفوظات فيما بينها لتبني صوراً موغلة في القتامة هي« الحلم الكئيب على القبور» و«كما ابتسم اليتامى» و«كما بهتت شموع». وهي صور تشير إلى ذلك الصراع الحادّ الذي يرشح به التضادّ الكلّي بين الابتسام واليتم، وبين الحلم والكآبة على القبور، وبين الشموع وما تدلّ عليه من نور والفعل بهتت الذي يدلّ على كون الشموع قد شرعت في الفناء. هكذا ترد الصور، على بساطتها واعتمادها على التشبيه الذي ظهرت أطرافه، محكومة بذلك الثابت الذي يدير الكلام، راجعة إليه، منبثقة منه. وتشير إلى الفظيع مجسّدا في العدم المدلج في أحشاء الوجود يبيده على مهل لا يكلّ.

تبعاً لذلك، تتّشح الظلمة المنسربة إلى النور كما تظهر في صورة ضوء الأصيل وهو يغيم، بتلاوين الرمز يُوقّعها في ذلك الثابت (وجود # عدم). والوجود إنما ترشح بالدلالة عليه كلمات تنوب عن المجاهرة والتصريح وهي الابتسام والحلم والشموع إذ أنها توحي بالغبطة والأنس والأمل. أما العدم فتطفح بالدلالة عليه عبارات تشير إلى الموت وهي الكآبة على

القبور واليتم والشموع تبهت وتشرع في الفناء. وبذلك تصبح الظلمة في النص رمزاً شخصياً ابتناه الكلام. وهو رمز يشير إلى الحقيقة الفاجعة أي يشير إلى تربّص العدم بالوجود. لذلك تعلو نبرة النّواح، وترد في النص الملفوظات التي تجسّدها: «واه» و«الجوّ يملؤه النعيب». وتتكثّف نبرة النواح لتصبح نوعاً من النوح الكوني العام.

هكذا يبنى النص الفظيع والمروّع ويرسم حركة تربّص العدم بالوجود. ثم يورد من الملفوظات تلك التي تشيع في الكلام نبرة النوح. إن الكلام قد استل من مكوناته البانية لجسده ما به ابتنى مراده وطال مبتغاه. لم يكن الكلام في حاجة إلى الشاعر كي يتدخّل من خارج النص ويعينه على تحقيق ما يهفو إليه. فالفظيع ترشح به الصور لحظة تشابكها والكلمات آن تعالقها. والرموز الشخصية إنما ابتناها الكلام مستنداً إلى طريقته في إجراء الكلام وتوليد الصور. لذلك تداخل نبرة النوح الكلام الشعري على نحو صميمي وتوقّع مسيرته. إنها تحضر في جميع تفاصيله يحكمها قانون مركزي يتجاذبه قطبان هما الخفاء والتجلّي. فترد خفيّة في موضع. وتتجلى في غيره بيّنة صريحة. ترد خفيّة في عبارات مثل «الحلم الكئيب» و«الحلم الكئيب على القبور» و«ابتسم اليتامى و«بهتت شموع». لكنّ خفاءها ذاك لا ينفي حضورها عبر كلمات ترشح جميعاً بطعم النوح، وهي الكآبة والقبور واليتم والفناء الذي تومئ إليه الشموع وهي تفنى. وتتجلى صريحة في عبارتي: «واه» و«الجوّ يملؤه النعيب».

هذه طريق الشعر إلى دلالاته. وتلك طريقته في النهوض. إن النص يبتني رموزه ودلالاته. من صميمه يستلّها وبمكوناته يبتنيها. ليس النص في حاجة لمن يسنده من خارجه. حتى إذا كان ذاك الذي يسنده من خارجه هو الشاعر ذاته لأنه إن هو تدخّل فيه من خارجه لا يسنده في ابتناء رموزه وفتح مجراه على نحو أصيل، بل يخونه ويخذله فيما هو يعتقد أنه يدفعه نحو الذرى التي ينشد.

هذه هي طريق الشعر. وتلك بعض منجزاته. فإذا وقع النظر في نص «العراق الثائر»، سرعان ما يتبيّن أن الشعر فيه يتخلّى عن منجزات كان قد ابتناها في نصوص أخرى منها مثلا نص «حفار القبور». منذ البدء يعجز الكلام عن تكثيف دلالاته. فيتّكئ على الاستعارات الجاهزة ويورد عبارة الربيع ليدلّ بها على الحياة. أو يتصرّف في الكلمات تصرّفا ينشد من ورائه فتحها

على دلالات جديدة. لكنها تدلّ على ما تدلّ عليه في المواضعة اللغوية. نقرأ مثلا:

سيذوب ما جمعوه من مال حرام كالجليد.[1]

إن المعنى بيِّنٌ يطفح به ظاهر الكلمات. أما صورة المال الحرام الذي يذوب كالجليد فإنها متعارفة متداولة. وهي، من هذه الزاوية على الأقل، إنما تمثّل نوعا من القياس شاع واتّسع وجرى في اللسان مجرى العادة. والعادة أفقدته ما كان له من جدّة وطراءة ومضاء. لذلك يظلّ النص يتقدم على هذا النحو، كلماته تعني ما تعنيه في لغة التّخاطب:

أخذت من العملاء ثأرك كَفُّ شعبي حين ثار.[2]

صحيح أنه يعمد إلى عملية التقديم والتأخير يوظّفها ولكنها لا تكفي لتنتشل الشعر مما تردّى فيه من مباشرة وتقرير. ذلك أن الكلام يساير العاديّ من الأقاويل. بل إنه أقرب إلى النثر الموزون المقفّى منه إلى الشعر. نقرأ أيضا:

مرحى له.. أيّ انطلاق؟

مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق!

يا إخوتي بالله، بالدم، بالعروبة، بالرجاء،

هبّوا فقد صرع الطغاة وبدّد الليل الضياء![3]

هكذا يتخلّى الشعر عن مكوناته التي تضمن له التنزّل في دائرة الشعر المخترع المبتدع. فيلتقط الحدث ويكتفي بوصفه. وهو يعمد في هذا النص إلى الإخبار عن الانقلاب العسكري الذي أطاح بحكم قاسم في العراق ويصف هذا الحدث مطالباً بضرورة مساندة القائمين به:

فلتحرسوها ثورة عربية صعق «الرفاق»

منها وخرّ الظالمون.[4]

---

(١) بدر شاكر السياب، «العراق الثائر»، *منزل الأقنان*، ص١٣٣.

(٢) نفسه، ص١٣٥.

(٣) نفسه، ص١٣٧.

(٤) نفسه، ص١٣٧-١٣٨.

والحال أن الشعر في غير هذا النص من نصوص السياب، كثيرا ما يفتح مجراه على نحو أصيل فلا يكتفي بالآني العابر يصفه، بل ينفذ من خلاله إلى الكوني الشامل. ومن الفردي يعبر إلى الإنساني الشامل. ومن الواقع يمثل في حضرة الأسطوري المحجّب. هذا ما سأتبيّنه في الفصل اللاحق.

إن الرغبة في الإيضاح والإبانة تتعاضد مع الرغبة في جعل النص يلتزم بقضايا المجتمع. لكن هذا الصنيع هو الذي يحول دون توظيف الشعر لرموزه الشخصية التي كان قد ابتناها في نصوص أخرى. حتى لكأن الشاعر يلجأ إلى رموز كان قد ابتناها في نصوص أخرى، فيورد ما يدل على الظلمة وما يدل على النور وقد بيّنت سابقاً كيف يحوّل هذين المفهومين إلى رمزين. لكنه يكتفي بإيرادهما عاريين ولا يفتحهما من الداخل على الدلالة الرمزية المرادة من إيرادهما. فترد كلمة الظلمة أو كلمة النور بمفردها ولا يرد معها من الملفوظات ما يفتحها على بعدها الرمزي. نقرأ مثلا:

يا إخوتي بالله، بالدم، بالعروبة، بالرجاء
هبوا فقد صرع الطغاة وبدّد الليل الضياء.[١]

....
طلع النهار فلا غروب.[٢]

إن النص يعجز، نتيجة انشغاله بالحدث الذي يصف، عن بناء دلالاته الرمزية فيستند إلى الدلالة الجاهزة موظّفاً الاستعارات الجاهزة فيرد الكلام عن النور باعتباره دالاّ على الحق. ويشار إلى الظّلم والباطل بعبارتي الغروب والظلمة. والراجح أن الشاعر كان على وعي بأن هذه الوسائل المستخدمة تفي بحاجات الالتزام وتخدم غرض الإبانة والإيضاح. ذلك أن الإيضاح هو الذي يمكّن المتلقّي من فهم مقاصد الشاعر ووقتها من المحتمل أن ينهض لمناصرة القائمين بالحدث. والراجح أيضا أن الشاعر كان على وعي بأن شعرية النص تكاد تتلاشى

---

(١) بدر شاكر السياب، «العراق الثائر»، *منزل الأقنان*، ص ١٣٧.

(٢) نفسه، ص١٣٤.

تحت مفعول الإبانة والإيضاح لذلك يلجأ إلى الأسطورة فيحتمي بها ويستجير. لكنه يعجز عن جعلها تفي بحاجات الشعر. نقرأ:

فلتحرسوها ثورة عربية صعق الرفاق منها
وخرّ الظالمون،
لأنّ «تموز» استفاق
من بعد ما سرق العميل سناه، فانبعث العراق.[1]

مرّة أخرى نمثل في حضرة الشعر وهو يحتمي بالأسطورة. ولكنها تخذل وتخون. ذلك أنها ترد مسقطة في النص إسقاطاً بعد أن تمّ خلعها من منابتها اغتصاباً وقهراً. ويتجلّى ذلك في كون النص ينتقل مباشرة من الحديث عن الواقع المدرك المعلوم (الثورة) إلى الأسطورة. إنه لا يهيّء الأديم الذي عليه ستنغرس حين تأتي. ثمّة انتقال فجائي مباشر من الواقعي إلى الأسطورة. ولا يمكن أن تُهيّأ الأرضية التي على أديمها ستنغرس الأسطورة إلاّ إذا تمّ الانتقال من المعلوم والواقعي إلى الخيالي، ومن الخيالي إلى الأسطوري حتى لا يكون الانتقال من الواقع الظاهر إلى الأسطوري المحجّب انتقالاً فجائياً. ذلك أن الخيالي حين يحضر ويتوسّط حدث الانتقال ذاك يصبح دالاً على أن الشعر حركة اجتياح وكشف للأسطوري المحجّب في صميم الواقعي. ولكن حركة الاجتياح تلك لا يمكن أن تكون اتفاقاً. بل إنها تتمّ وفق نسق بموجبه يضعنا الواقعي في حضرة الخيالي الكامن في تلاوينه، ويضعنا الخيالي، بدوره، على عتبات الأسطوري.

لذلك لا يفي هذا الانتقال الفجائي من الواقعي (الثورة) إلى الأسطورة (أسطورة تموز) بحاجة الشعر بل يخذل النص ومنتجه. لاسيما أن العلاقة بين الواقع والأسطورة تختزل في علاقة المشابهة لا غير. وعلاقة المشابهة بين الثورة التي من المفترض أن تبدّل الناس بؤسا بنعيم وعودة تموز التي يعقبها النماء والوفرة والخصب، لا تكفي وحدها لتجعل الأسطورة تخدم غاية الشعر لأنها تنهض على نوع من القياس العقلي لا غير. إن استدراج أسطورة تموز

---

(١) بدر شاكر السياب، «العراق الثائر»، *منزل الأقنان*، ص١٣٧-١٣٨.

وإرغامها على الدخول في علاقة مشابهة مع الثورة قد أدخل على الأسطورة المستقدمة كثيرا من الضّيم. لا سيما أن أسطورة تموز تختزل في دلالة واحدة هي البعث. والحال أنها تحتوي على حشود من الدلالات التي تسمح بتأويلها وإعادة قراءتها عبر العصور. وتلك الدلالات هي التي أمّنت بقاءها وضمنت استمرارها لا يطالها البلى.

هكذا يستدعي الشعر بعض منجزاته وخبراته. ولكنها تشهد، حين تحضر، نوعاً من التبديل يدلّ على فشل الشعر في فتح مجراه الأصيل لأنه تشكّل مأخوذا بمقولة الالتزام ينشد تكريسها. لقد امتثل الشعري لمتطلبات السياسي فأُفقرت شعريته وشهد تحولاً خطيراً عصف بتلك الشعرية وأوقفها على شفا التلاشي والضياع. ذلك أن النص يتخلّى عن الوظيفة التي نهض الشعر المعاصر لتحقيقها، نتيجة حرصه على الامتثال لشروط الالتزام ومتطلّباته. يتجلّى ذلك في عدوله عن الكشف عن الخيالي المحجّب في صميم الواقعي. غير أن العدول عن الكشف لا يعني التردّي في الوصف والاكتفاء به. ذلك أن الكشف يبدّل بالتحريض والحثّ. وإذا النص عبارة عن كلام حماسي ينشد التحريض واستنهاض متلقّيه المفترض للنهوض للفعل.

من هنا تتسلّل إلى النص الرؤية البيانية التي تحصر وظيفة الكلام في الحفز والإثارة. وعبرها يتسلّل موقف القدامى من الكلمة وما يطلبونه منها. فلقد اعتبر القدامى الشعر كلاما ينشد استنهاض المتلقّي لفعل شيء أو النفور من شيء والهرب منه. الطلب والهرب هما متعلّق المديح والهجاء. فإذا خيّل المتلقّي أمرا ترتاح إليه نفسه يطلبه دون روية وفكر واختيار. أما إذا خيّل أمرا تعافه نفسه هرب منه وعزف عنه. هذا ما أقرّه المنظّرون العرب القدامى وألحّوا على أنه إنما يمثّل الوظيفة التي ينشدها القول الشعري كي يتسنّى له إعلاء قيم الجماعة والحثّ على طلبها.

لقد نهض النص المعاصر ليتغاير مع هذه الرؤية التي تحصر وظيفة الشعر في النفع بالمعنى الاجتماعي. لكن هذه الرؤية تستعاد في هذا النص نتيجة حرصه على الامتثال لمتطلّبات مقولة الالتزام وتتلقّف الكلام فتحوّله مسرحاً للخطابة. فيبدو النص واقفاً في العراء بين القديم لا يطال سرّ قوته، والمعاصر لا يقدر على الارتقاء إلى ذراه والاهتداء بمنجزه الفني. حتى أن الكلمات في النص تبدو كما لو أنها تبطن نوعاً من الوعي الدرامي بذاتها. إنها تريد أن تتحوّل إلى فعل. ولكنها تظل مجرد كلمات استخدمت باعتبارها

وسائل في نقل قضية ما ففقدت جوهرها وضاع لهبها ولم تتعدّ الدلالات التي حُمّلتها في الاستعمال العادي.

هذه هي حركة النص إذن. إنها ترسم بدقّة حركة الشعر وهو يستباح وتُعطّل شعريته وتتراجع تحت مفعول ظاهرة الالتزام. إن انشغال الشعر بغير ذاته هو الذي أدخل عليه من الضّيم ما عصف بشعريته. حضر الالتزام صريحاً وامتثل الخطاب الجمالي لشروط الخطاب السياسي فغاب الشعر وتلاشى. وتجلّى امتثال الشعري للسياسي في اعتماد الكلام على المخاطبة. وهي تعلن عن نفسها صريحة في أسلوب النداء «يا إخوتي، يا حفصة»، والرجاء «بالله، بالدم، بالعروبة. . فلتحرسوها ثورة عربية، رفعت إلى الله الدعاء: ألا أغثنا»، والتهليل «مرحى له أي انطلاق، مرحى لجيش الأمة العربية». ههنا أيضا يتنزّل الحرص على التقرير والإخبار والحث والاستدراج. ويتجلّى الحرص على التقرير والإخبار في شكل إخبار عن الحدث:

هرع الطبيب إليّ وهو يقول:
«ماذا في العراق؟ الجيش ثار ومات قاسم.»

أما الحثّ والاستدراج فيداخلان نبرة المخاطبة التي ترد لتحقّق غاية الحفز واستنهاض المتلقّي للمناصرة. لذلك تتوالى الاستعارات التي تنشد استنهاض المتلقّي إلى النفور من الطغاة وصنيعهم: «عملاء قاسم يطلقون النار على الربيع/ سيذوب ما جمعوه من مال حرام/ ألا أغثتنا من ثمود/ من ذلك المجنون يعشق كلّ أحمر، فالدماء/ تجري وألسنة اللهيب تمدّ، يعجبه الدمار». ولما كان الحفز والإثارة لا يتمّان على التّمام إلا متى تمثّل المتلقّي مقاصد منتج الخطاب فإنه من الطبيعي أن يرد الكلام بيّناً واضحاً ويختار من الاستعارات والتشبيهات ما شاع وجرى في اللسان مجرى العادة. وإنه من الطبيعي أيضا أن ترد معاني الكلمات بيّنة في متناول القراءة مهما كانت متعجّلة. هكذا يضمن النص الوضوح والإبانة كي يحقّق الحفز والإثارة ويستنهض المتلقّي لمناصرة القضية.

ثمّة في النص الذي يمتثل الشعريّ فيه للسياسيّ نوع من التعارض ينشأ بين حاجات الشعر وشروطه ومتطلبّاته، ورغبات الشاعر وقناعاته وأفكاره. فالكتابة إنما تنهض، في هذه الحال،

لتستدرج المتلقّي وتستنهضه. لكن فعل الاستنهاض والحفز والإثـارة لا يمكـن أن يحصـل علـى التّمام إلا إذا كان المعنى بيّناً واضحاً يسهل تمثّله. لذلك كثيرا ما أدت مقولـة الالـتزام إلـى جعـل الشاعر يمارس على الكلام الشعري سطوته فيحدّ من اندفاعاته ويجبره علـى الالـتزام بالمشـترك والمتـداول مـن التشـبيهات والاسـتعارات حتـى يضمـن الإبانـة ويحقّـق الإفـهام. عديـدة هـي النصوص الشعريّة العربيّة المعاصرة التي حين نتملاّها تضعنا في حضرة نوع من التعارض الخطير بين حرص الشاعر على الإيضاح والإبانة، وشروط الشعر وما يتطلّبه مـن لمـح وإشارة وإيمـاء. وعديدة هي النصوص التي احتفى بها الخطاب النقدي المعـاصر واعتبرهـا علامـة علـى المغايرة والاختلاف والتجديد. والحال أنها أمارة على ما ينتج عن قـهر الكـلام واغتصـاب المعـاني مـن تلاشٍ للشعر وضياع للشعريّة.

إن الرؤية البيانية التي داخلت الخطاب النقدي وتلقّفته، كما أوضحـت في مـا سـبق، هي نفسها تسـتعاد في الشـعر الـذي امتثـل لمقـرّرات الخطـاب النقـدي فتحـدّ مـن شـعريته وتستبيحها أو تكاد. لكن حدث الاستباحة يبدّل من طرائـق حضـوره ويعلـن عـن نفسـه وفق أنساق أخرى أكثر زيغاً وأشدّ مخاتلة. فيعصف بشعرية النص فيما يظلّ النص ذاتـه يوهم بأنه لم يَضع أو يُضَيَّع.

تتجلّى هذه الظاهرة مثلا في نص «عرس في القرية»[1] إذ يتشكّل الكلام حريصا على تجسيد مقولـة الالتزام وتحقيق النفع بالمعنى الاجتمـاعي فيتلاشـى الشـعري تحت مفعول متطلّبات السياسي وتتلقّفه الرؤية البيانية القديمة. ترد هذه الظاهرة متكتّمة غاية التكتّـم. وتتولّـد عـن الانشغال بالقضيـة التي التـزم بها منتج النص. لكنّه لا يحقّق متعلّقه إلاّ بعد أن يكون الشعر قد فقد أبرز مميزاته التي تقيـه مـن التلاشي في غـيره. إن مـدار نـص «عـرس في القريـة» هـو الالـتزام بمقولـة الصـراع الطبقـيّ وفضـح القـهر الاجتماعي. وهو نـص يكتـب محنـة بنت قرويّـة حلوة تُفتكّ بسطوة المال من حبيبها. لذلـك يـأتي الكلام في النص على لسان الحبيب المغدور الذي يروي ما كان من أمره وأمـر صاحبتـه ليكشـف عمّـا في حكايتهما من قهر اجتماعي هو قدر الفقراء والمستضعفين في كلّ العصور. ثّم يقول العبرة التالية:[2]

---

(١) بدر شاكر السياب، *أنشودة المطر*، ص٣١-٣٤.

(٢) بدر شاكر السياب، «عرس في القرية»، *أنشودة المطر*، ص٣٤.

... إن القلوب
والصّبابات وقف على الأغنياء!
لا عتاب... فلو لم نكن أغبياء
ما رضينا بهذا، ونحن الشعوب.

وهي عبرة غايتها استنهاض المتلقّي لرفض هذا القدر العاتي. وهذا ما تقع المجاهرة به في عبارة «ما رضينا بهذا ونحن الشعوب»، وتعمّقه عبارة «لو لم نكن أغبياء» ذلك أنها تمثّل نوعاً من التجريح الذاتي غايته استنهاض الذات والآخر المُخَاطَب لرفض هذا القدر. هكذا يكفّ الكلام عن كونه يبني دلالاته ومعانيه. إنه يكتفي بالتقاط حكاية من الواقع المعيش ويحرص على إخراجها إخراجاً جميلاً يفي بمتطلّبات التّحريض على رفض هذا القدر العاتي.

إن الحكاية في حدّ ذاتها دالة على نكد بني البشر ومحنهم وانسحاقهم قدّام سطوة المال. وهذا يعني أن معاني النص ومقاصده متحقّقة في الواقع. ويأتي الكلام ليصف ويبين فيتحوّل إلى وسيلة. وتكون الغاية منه إنما هي الإبانة والتحريض والحثّ. وهذا كلّه ما يتطلّبه الالتزام. غير أن تشكّل الكلام وفق متطلّبات الالتزام يعصف بشعريته. ويتجلّى ذلك في ما طال المكونات البانية لشعرية النص من ضيم جاهد النص ليتستّر عليه. من ذلك مثلا أنه يلجأ إلى المكوّنات الإيقاعية المتعارفة في الشعر العربي فيستخدم تفعيلات المتدارك ويعوّل على التقفية فتصبح التّقفية طاغية في النصّ. وهي إذ تطغى تشير إلى أنها مجرّد تسجيع جاء به الكلام ليتّقي به لحظات وهنه. ذلك أنها لا ترفد البنية الإيقاعية بل تمارس على الكلام نوعاً من اللّجم. لأن الشاعر لا يمتثل لشروطها وقوانينها. والحال أن للقافية في الشعر القديم شروطا. لذلك ألحّ العرب على ضرورة الاعتناء بها. فلقد جاء عن الجاحظ أن ابن الأعرابي كان يقول: «استجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر»[1] إذ عليها جريانه ومواقفه. وهي «منقطع الكلام وخاتمته» كما يقول حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء.[2] وإلى الرأي نفسه

---

(١) الجاحظ، *البيان والتبيين*، ص١/ ١٣٧-١٣٨.

(٢) حازم القرطاجني، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، ص٢٦٦.

ذهب الراغب الأصفهاني فكتب: «استجيدوا القوافي فإنها جراز الأشعار.»[١] وألحّ أسامة بن منقذ على ضرورة «تهذيب القافية» حتى «تكون سلسلة المخرج مألوفة، فإن القوافي حوافر الشعر.»[٢] ولذلك أيضاً نبّه الجاحظ إلى ضرورة إحلال القافية في موضعها وعدم إكراهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها حتّى لا تكون قلقة ناشزة.[٣]

غير أن الهامّ في ما أقرّه المنّظرون العرب القدامى فيما يخّص القافية من قوانين وأحكام، إنما هو إلحاحهم على أنها ليست مجرّد حلْيَة تضطلع بدور في الإيقاع الصوتي. بل ذهبوا إلى أنها تلعب دوراً مهمّاً في رفد البنية الدلالَية في النص. يكتب قدامة بن جعفر معبّراً عن هذا التصوّر:[٤]

> إني نظرت فيها فوجدتها من جهة ما أنّها تدلّ على معنى لذلك المعنى الذي تدلّ عليه ائتلافاً مع سائر البيت، فأمّا مع غيره فلا. لأنّ القافية إنما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر، ولها دلالة على معنى لذلك اللفظ أيضاً.

معنى ذلك أن القافية هامّة «من جهة ما تدلّ عليه.»[٥] إنها تسهم في بلورة البنية الدلالية، وتلعب، في الآن نفسه، دور الرافد للبنية الإيقاعية، إذ ترد في شكل تماثل صوتي. وهذا يعني أنها تصبح عديمة الجدوى، بل إنها تصبح نوعاً من الزخرف اللفظي لا حاجة للشعر به إن هي لم تضطلع بدورها الدلالي في صلب النص. غير أنها لا يمكن أن تنهض بهذا الدور الهامّ إلاّ إذا كانت قائمة على التماثل والمخالفة. يتمّ التماثل على المستوى الصوتي. أما المخالفة فإنها تطال

---

(١) الراغب الأصفهاني، *محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء*، قرص مرن: الموسوعة الشعرية، إصدار المجمّع الثقافي أبو ظبي، الإصدار الثالث، سنة ٢٠٠٣، ص ٢٣٠.

(٢) أسامة بن منقذ، *البديع في البديع في نقد الشعر*، قرص مرن: الموسوعة الشعرية، إصدار المجمّع الثقافي أبو ظبي، الإصدار الثالث، سنة ٢٠٠٣، ص٥٣٧.

(٣) الجاحظ، *البيان والتبيين*، ص١/ ١٣٧-١٣٨.

(٤) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص٦٩.

(٥) نفسه، ص٧٠.

الجانب الدلالي. وبذلك لا يسقط الكلام في استعادة الصورة الصوتية ـ الدلالية نفسها استعادة كلّيّة. بل ترد الاستعادة في شكل تماثل وتنويع مستمرّ.

فإذا نظرنا في نص «عرس في القرية» في ضوء هذه المقرّرات سرعان ما يتبيّن أنه يحتمي بالتقفية ويوظّفها لكنّ القوافي فيه ترد في شكل استعادة كلّيّة للصورة الصوتية نفسها والصورة الدّلالية ذاتها. إن القوافي ذاتها تستعاد حسب النسب التالية:

ـ. **نضار**: تستعاد ثلاث مرّات في الأسطر الشعرية التالية:

١- مثلما تنفض الريح ذرّ النضار.

٢- زهدّتها بنا حفنة من نضار.

٣- من أباريق مجبولة من نضار.

ـ. **النّهار**: تستعاد مرّتين في السطرين التاليين:

١- عن جناح الفراشة مات النهار.

٢- مات حبّ قديم ومات النهار.

ـ. **النّخيل**: تستعاد مرّتين في السطرين التاليين:

١- من رياح تهوّم بين النخيل.

٢- مثلما يعرفون حفيف النخيل.

ـ. **الأصيل**: تستعاد مرّتين في السطرين التاليين:

١- كان نقر الدرابك منذ الأصيل.

٢- مثلما تنثر الريح عند الأصيل.

وبالإضافة إلى ذلك تستعاد: العروس مرّتين، والشموع مرّتين. ويعمد النص أيضاً إلى الاحتماء من لحظات وهنه بتوظيف قانون المشاكلة والمخالفة. فيورد كلمات متّفقة من حيث

الصيغة الصرفية مختلفة من حيث الدلالة . أو يأتي بكلمات متّفقة من حيث الدلالة متغايرة من حيث الصيغة الصرفية . هذا ما سمّاه ابن سينا «قانون المشاكلة» ونعته ابن رشد بقانون «الموازنة والموافقة في المقدار» . ولكنّ الكلام في النص يدور على نفسه إذ تستعاد الصيغ نفسها والدلالات ذاتها . وهذا يعني أن منتج النص يلجأ إلى المكوّنات الإيقاعية المتعارفة لدى الشعراء العرب القدامى أي تلك التي عليها جريان بعض وجوه الإيقاع في النص القديم أو في ما نعرفه منه على الأقلّ . لكنّها تشهد في هذا النص نوعاً من التصريف المخلّ . إن القانون الإيقاعي يستدعى دون شروطه فلا يفي بالحاجة من إيراده .

لذلك سرعان ما يتّخذ الضّيم الذي طال مكوّنات النص طابعا انتشاريا ويطال مستوى الصور . لاسيما أن الصور وكيفيّات توالدها وتعالقها إنما تعدّ بمثابة لحظة من لحظات تغاير النص المعاصر مع النص القديم . إذ لم تعد الصور في النص المعاصر تقيم مع بعضها علاقة تجاور بموجبه تضمن الوضوح والإبانة ، بل صارت تتشكّل وفق قانون آخر يتحكّم بطرائق تعالقها في النص . هذا القانون هو ما أسمّيه قانون التّشابك . وهو قانون بموجبه لا تتمكّن الصورة من بناء الدلالة التي ينشدها الكلام بمفردها . بل صارت الصور مجتمعة هي التي تبني الدلالة المنشودة . فإذا قرأت تلك الصور على أنها مجرّد استعارات ومبالغات في مقاربة الواقع أو وصفه والإخبار عنه يضيع المعنى الذي ابتناه النص . ذلك أن الصورة تبني معنى ما . ثمّ تأتي بقية الصور ليبني كلّ منها معنى خاصاً . وتلك المعاني هي نفسها التي تضعنا في حضرة البعد الذي نهض النص لابتنائه . لذلك تتوالد الصور وتتعالق في ما بينها لتبتني مشاهد وتتولّى المشاهد ابتناء دلالات النص .

لذلك لا يورد النص الحديث الواقع إلاّ بعد أن يبعثره شظايا . إن الواقع لا يحضر إلاّ في شكل ومضات . وتلك الومضات حين تتعالق الصور التي تجسّدها لا تحيلنا إلى الواقع ، بل تضعنا في حضرة صميمه المحجّب الغائب . وهذا يعني أن الشعر المعاصر عدل عن الوصف إلى الكشف . ذلك أن الصور المفردة تحيل إلى الواقع وتقف عند حدود وصفه ونقله . ثم تدخل في علاقات نصّية مع غيرها من الصور وتتشابك معها فتقيم بين المدركات التي تصفها علاقات غير موجودة لأنها علاقات نصّية من ابتناء الكلام . وبذلك تكون الصور المفردة بمثابة استدعاء للواقع . أما المشاهد التي تبتنيها فإنها تبتني عالما آخر يحيل إلى ما خفي من الواقع . ذلك أن

الصور المفردة تكتفي بالمرئي المشاهد في الأعيان. أما المشاهد التي تبتنيها فإنها تقبض على اللامرئي والمحجّب. هكذا يستدعي النص المعلوم وينفذ من خلاله إلى المجهول ويستقدم الأليف المتعارف ليستلّ منه الغريب المتوحّش كما سأبين في الفصل اللاّحق.

لكن الناظر في نص «عرس في القرية» يلاحظ أن الصور ترد محكومة بقانون التّجاور. إن كلّ صورة يمكن أن تستقلّ بذاتها. بل إن كل صورة تبني معنى محدّداً معلوماً ولا يكون ذلك المعنى في حاجة إلى المعاني التي ابتنتها بقية الصور كي يتمّ ويكتمل ويبني دلالات الكلام. ذلك أن النص يهتدي بمقرّرات نظرية العرب القدامى في تصريف الكلام فيما يخصّ الصور وكيفيات تعالقها على أديمه دون وعي من منتجه بأن سرّ قوّة النص القديم إنما يرجع إلى كونه يتشكّل وفق نسق بموجبه يقي صوره ونفسه من العَوْد على البدء. فلا تكرار ولا استعادة حتى أن الأبيات نفسها تكاد تستقّل عن بعضها البعض نتيجة استقلال معانيها. لكن الصور في نص «عرس في القرية» ترد مرصوفة رصفاً يفضح تدخّل الشاعر في نصه. كأن الكلام يستعصي على التقدّم فيجبره منتجه على التشكّل عنوة. أو لكأن القول يستوفي غايته لكن القائل يرغمه على التقدّم قهرا واغتصابا. فترد حشود من الصور لتبني الدلالة ذاتها. نقرأ مثلا:

الصورة الأولى: مثلما تنفض الريح ذرَّ النُّضارْ

عن جناح الفراشة، مات النهارْ.[١]

الصورة الثانية: مثلما تطفئ الريح ضوءَ الشموع

الشموع... الشموع.[٢]

الصورة الثالثة: مثل حقل من القمح عند المساء.[٣]

---

(١) بدر شاكر السياب، «عرس في القرية»، *أنشودة المطر*، ص٣١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

تأتي الصورة الأولى في شكل تشبيه مداره الإشارة إلى انتهاء النهار وامّحاء النور. ويرد الكلام جامعاً إلى الاستعارة «مات النهار» التشبيه «مثلما تنفض الريح عن جناح الفراشة ذرّ النضار». وهو يريد بذلك أن يوحي بهول تلك اللحظة التي تشرع فيها العتمة في مداهمة الموجودات جميعها فتبدو كما لو أنها ترتمي في أحضان الغياب وتزول. ههنا يتنزّل تشبيه انتهاء النهار بالريح وهي تذرّي في الفراغ ألوان جناحي الفراشة. إن معنى التشبيه بيِّنٌ. ففقدان الفراشة ألوان جناحيها يعني موتها وحتفها. لذلك حين تأتي عبارة «مات النهار» يكون النص قد هيّأ الأديم الذي استدعاها اقتضاءً. ذلك أن الكلام أوحى بالموت ثم صرّح به.

هكذا ينجح النص في ابتناء مراده فيرسم الهول وهو يطبق على الموجودات. ولكنه يفتتن بما كان قد ابتنى. فيحاول التوسّع في ذلك المعنى. ههنا تأتي بقيّة الصور التي يعوّل عليها منتج النصّ لتواصل ذلك الدفق الدلالي لكنها تخذله. ذلك أن الصورة الثانية تدور حول المعنى الذي كانت الصورة الأولى قد ابتنته وهو رحيل النهار. أما الصورة الثالثة فإنها تدور هي أيضاً حول المعنى ذاته. إن العَوْدَ إلى المعنى ذاته على هذا النحو لا يكثّف الدلالات التي كانت الصورة الأولى قد ابتنتها بل يعطّلها ويمحو كثافتها.

فالصورة الأولى قد دلّت، فيما هي تبني حشوداً من الدلالات، على رحيل النهار. لكنها لم تكتف بذلك، بل رسمت الهول وهو يطبق على الموجودات ويبيدها. أما الصورة الثانية والثالثة فإنهما دلّتا على رحيل النهار وألغتا بقيّة الدلالات. والحال أن تلك الدلالات هي معين الشعر وعليها جريانه. وهي شرط نهوضه باعتباره خطابا جماليا يتوسّل مقاصده باللّمح والإشارة. ثمّة إلغاء للدلالات التي كانت الصورة الأولى قد شرعت في بنائها يحصل نتيجة اكتفاء الصورة الثانية بتشبيه رحيل النهار بـ «ضوء الشموع تطفئه الريح» ووقوف الصورة الثالثة عند تشبيه العتمة «بحقل من القمح عند المساء». إن كلّ صورة منهما تستعيد دلالة واحدة من الدلالات التي حقّقتها الصورة الأولى. وإذا العَوْدُ لا طائل من ورائه. وهو عَوْدٌ يتجلّى على المستوى الأسلوبي في الإفراط في استخدام وسيلة واحدة هي التشبيه، وأداة واحدة أي عبارة «مثلما» التي تستعاد ستّ مرّات. كما يستعاد حرف العطف «الواو» في أكثر من موضع. وهذا يعني أن النص مشروط تقدّمه بأدوات يلجأ إليها الشاعر كلّما استعصى الكلام

على التقدّم. تأتي تلك الأدوات لتسمح للكلام بالتقدّم. لكنها حين تحضر فيه على ذلك النحو إنما تشير إلى كون صوره مرصوفة رصفاً. إن الصور تُنَّوع في الظاهر فيما دلالتها تظلّ واحدة تستعاد. وتظل الصورة البلاغية المعتمدة واحدة أيضا إذ يستعاد التشبيه. وهذا يعني أن البعض من تلك الصور يمكن أن ينوب عن البعض الآخر. بل إن الشعر ليس في حاجة إلى بعضها. لا سيّما ذاك الذي يحدّ من الدفق الدلالي ويعطلّه ومثاله هنا الصورة الثانية والصورة الثالثة مثلاً في علاقتهما بالصورة الأولى.

إن التشبيه يفي بحاجات الالتزام في الشعر. ذلك أنه يضمن الوضوح إذ تكون «العلاقة بين المشبّه والمشبّه به علاقة تقريب وليست علاقة اتحاد.»[1] بل إن التشبيه، من جهة كونه، إنما «يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمّهما ويوصفان بها واقتران في أشياء ينفرد كلّ واحد منهما بصفتها» كما يقول قدامة بن جعفر[2]، إنما يضمن شرطي الوضوح والإبانة. ولكنّه يظلّ بمثابة لحظة من لحظات تعالق الملفوظات وابتنائها للصورة. وبذلك تكون الصورة مشروطة بالتشبيه مفارقة له في الآن نفسه. إن الكلمات هي التي تبني الصورة. ولكن الصورة لحظة مفارقة للكلمات. لذلك اشترط العرب في الصورة أن تنهض في الكلام بدورين. الأوّل جمالي بموجبه «تقلب الصورة السمع بصراً» كما يقول ابن رشيق. أما الثاني فإنه دور نفعي يتجلّى في كون الصورة تنهض لحظة تشكّلها بمهمّة الإبانة. إنها تسهم عن طريق القياس -والتشبيه قياس- في إبانة الأغمض وإيضاحه قياساً على الأظهر. أمّا إذا وردت خالية من النفع لا تنهض بمهمة الإبانة والإفهام ولا تضيف معنى جديدا، فإنها تكون وقتها بمثابة زخرف وتصبح مجرّد حلْيَة لا طائل من ورائها ولا حاجة للشعر بها. هكذا يتضّح كيف يستعيد الشعر الرؤية البيانيّة، لكَنه ينزل دون مستوى النص القديم ولا يطال الذرى الجمالية التي طالها النص القديم. فهو يوظّف التشبيه ويعوّل عليه في ابتناء صوره، لكنّ تلك الصور ترد أغلبها في شكل حلْية يتزّيا بها الكلام ليستر بها لحظات وهنه ويتّقي بها من الضّيم الذي طال شعريّته نتيجة انشغالَه بغَير ذاته

---

(١) نجد أصداء هذا التصور عند كلّ المنظرين والبلاغيين والنقاد العرب تقريباً. انظر تمثيلاً ابن طباطبا، *عيار الشعر*، ص٢٣. والجاحظ، *البيان والتبيين*، ص١/ ١٣٩.

(٢) قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ص١٢٤.

ونتيجة توظيفه لنفسه وسيلة في خدمة قضيّة التزم بها القائل فأجبر القول على التشكّل وفق ما يفي بحاجات تلك القضيّة لا وفق ما يفي بحاجات الشعر.

من هنا يتبيّن أن مقولة الالتزام التي بشّر بها النقد وعدّها الطريق المؤدية إلى الحداثة والمعاصرة والابتداء كثيرا ما وضعت الممارسة الشعرية في حضرة مآزق ستقود القصيدة إلى يُتمها. إذ ستغيّر المآزق من ملامحها وتطبق على الوعي التحديثي نفسه فتقع إدانة مقولة الالتزام وتحمّل فكرة الالتزام نفسها الجرائر كلّها. حتى لكأن العدول عن الالتزام كفيل وحده بضمان شعرية النص. أو كأن تهريب القصيدة بعيدا عن صخب العصر وقضايا المجتمع هو الطريق المؤدية إلى جمالية النص وإبداعيّته.

الفصل الثالث

مَدارُ الشِّعرِ

إن ما أعنيه بهدير الشعر واندفاعاته هو تلـك اللحظـة التـي يعـدل فيـها الشـعر عـن الامتثـال لمقرّرات الخطاب النقدي ويصبح مفتوناً بنفسه منشغلاً بإنجاز ذاته باعتباره خطابا جماليا . فيبدو حين يحلّ بيننا كما لو أنه :

أغنية

لا شيء يعنيها سوى إيقاعها

ريح تهبّ لكي تهبّ لذاتها

أغنية

ترسي لتعرف نفسها قانون غبطتها وترحل.(١)

أما حين يقع الإصغاء إليه فسرعان ما يتّضح أن النص الذي يتشكل علـى ذلـك النحـو هـو الذي يتمكّن من تحقيق متعلّق الشعر ومبتغاه ويفي بحاجات الثقافة التي أنتجته وحاجات ناسها إلى الجميل دون أن يتلاشى في غيره . ذلك أنه يتمكّن ، حـين يبلـغ هـذه الـذرى ، مـن اسـتدعاء الأساطير ويجعلها تفي بحاجات الشعر دون أن يدخل عليـها أيّ ضيـم . فتحـلّ في فضائـه غـير قلقة . وتصبح في جسده مكوّناً بنائياً لا سبيل إلى التخلّي عنه لأنّه يسهم في إيجاد شعريّة النـص ويتعاضد مع غيره من المكوّنات البانية لتلـك الشـعريّة ليضمـن للكـلام صفـة الأصالـة . ووقتـها يتشكّل النص باعتبـاره وحـدة ناميـة لكـلّ مـا أنجـز قبلـه مـن النصـوص سـواء كـانت أسـاطير أو حكايات وخرافات أو نصوصا شعرية .

---

(١) محمود درويش ، *هي أغنية هي أغنية* ، بيروت : دار الكلمة ، ١٩٨٦ ، ص١١٤ .

ويتمكّن رغم انشغاله بنفسه من التعرّج والانحناء فليتقط الواقع ويلتزم بتبديله وتحويله دون أن يفقد شعريته. بل إنه قد يعدل عن إيراد الأساطير عدولا تامّاً. وبمكوّناته وعناصره يبتني قاعه الأسطوري. لأن الكتابة في هذه الحال تتحوّل إلى نوع من السفر داخل تلك العتبة الدقيقة القائمة بين الواقع واللاّواقع، بين المعقول واللاّمعقول أي تلك العتبة التي في رحابها يتقاطع الخيالي مع الواقعي ويتشابكان وفق نسق بموجبه ينكشف لنا أن ما كنّا نظنّه محض خيال إنما هو البعد المحجّب من الواقع ذاته. وإذا عبارة اللاّواقع نفسها ليست سوى مجرّد تسمية مخاتلة غايتها تغييب البعد المحجّب من الواقع.

إن النص يصبح في هذه الحال نوعا من التخيُّل. وهو مكان التخيّل أيضا. ومن هنا تتأتّى فاعليّته. إنه يقوم بتمثيل المستحيل والخارق واللاّمتناهي. بل إنه يمنح اللاّمتناهي شكلا دون أن يفقده صفته. ذلك أنه ارتاد تلك العتبة التي في رحابها يتقاطع العادي والأسطوري ويتشابكان. فإذا الأسطوري هو البعد المحجّب من أبعاد العادي. والعاديُّ هو لحظة شفّافة من خلالها يتراءى الأسطوري لكنّه لا يمنح نفسه إلاّ للكلام الأصيل الذي يعيد للكلمات حرارتها الأولى وخطرها الأول من جهة كونها تسمية للمجهول وتأسيسا له باستدراجه من منطقة الظلّ إلى منطقة الإدراك والوعي. وهذا لا يقدر عليه إلاّ الشعر الأصيل لأنه يردّ للكلمات لهبها الذي كان لها في البدء، فتضعنا في حضرة ما لاذ بالظلّ واحتمى بالصمت وتنتشلنا من عقال البعد الواحد وتوقفنا على الأبعاد جميعها.

لذلك لا يحيل النص إلى الواقع بل يستدعيه في شكل شظايا. إنه يبعثره كما سأبيّن، ويحيلنا إلى ما ابتناه في الكلام وبالكلام من أبعاد تتلاقى وتشي بأن التشيّؤ يطال الواقع والوجود ويتركهما خواء. ولا سبيل إلى قتل التشيّؤ إلاّ بانتشال الكلمات من العادة. فتكفّ الكلمة عن كونها مجرد وعاء يقطنه معنى محدد معلوم وتصبح طافحة بالمعاني. بل إنها تكفّ عن كونها تتشكّل لتصف عالماً مدركاً معطى تنقده أو تطالب بتغييره وإصلاحه وتبتني عالماً يحيلنا حين نصغي إليها إلى الرعب الذي ما فتئ يبيد عالمنا، وأعني به تشيّؤ الموجودات والكائنات جميعها وشروعها تحت مفعول التشيّؤ وسلطانه العاتي في التفسّخ والانحلال.

هكذا يصبح الشعر دعوة إلى انتشال تلك الموجودات وانتشال الإنسان من التشيّؤ عن طريق انتشال الموجودات التي تبني عالمه. لذلك تبدو تلك الموجودات ذاتها خاوية خالية من المعنى في

الواقع. وحين تحضر في النص تطفح بالحياة وتستعيد جميع أبعادها. إن الموجودات في الواقع تبدو غارقة في الفوضى، تافهة، خالية من المعنى. فتبدو الوردة مثلا مجرّد نبتة منذورة للزوال، والوجود كلّه مجرّد عبث ولامعنى. لاسيما أن النظرة العادية لتلك الموجودات والكائنات ما فتئت تُفقرها وتسجنها داخل عقال بعد واحد من أبعادها. أما حين تحضر في الشعر فإنها تطفح بالحياة وتستعيد بقيّة أبعادها. بل إن أبعادها المحجّبة تهبّ إليها وتتلقّفها من جديد. والشاعر يدرك ذلك. وهو لذلك يحتفي بالشعر وفاعليته ويعلن:[1]

أحبّ الزنبقة

عندما تذوي على كفّي وتنمو في نشيدي

فانتظرني يا نشيدي.

لا يمكن للقراءة أن تكشف عن طرائق الشعر في انتشال الموجودات والكائنات من أسيجة البعد الواحد إلا بالنظر في النص الشعري من زاويتين. تخصّ الأولى كيفيّات التعاضد بين الشعر والأسطورة. أمّا اللحظة الثانية فتتعلق بالكشف عن الذرى التي حالما يبلغها الشعر يكون قد ارتقى إلى الرحاب التي انحدرت منها الأسطورة فيعدل عن الاحتماء بالأساطير ولا يستدعيها لأنّه صار يبتني قاعه الأسطوري ويتمكّن من جعل الشعريّ فيه ينفتح على الأسطوري دون حاجة إلى الاتكاء على الأساطير.

---

(١) محمود درويش، *حصار لمدائح البحر*، تونس: سراس للنشر، ١٩٨٤، ص٢٠١.

في التعاضد بين الشعر والأسطورة

ترد هذه اللحظة التي يتمّ فيها التعاضد بين الشعر والأسطورة متشابكة على نحو عضوي مع اللحظة الثانية أي تلك التي يبتني فيها الشعر قاعه الأسطوري ويعدل عن إيراد الأساطير. غير أن الفصل بينهما يظلّ أمرا ممكنا. لاسيما أن الفرق بين اللحظتين يتجلّى في كون الأسطورة ترد في اللحظة الأولى طيّعة تنقاد للشعر تخدمه وتعضده وتفي بحاجاته. ولذلك تحضر على أديمه وتقع الإشارة إليها على نحو صريح. أمّا في اللحظة الثانية فإن الكلام يشرع في اختزال المسافة الفاصلة بين الشعر والأسطورة حتى يكاد يلغيها. فيضيع الفارق بين الأسطورة والشعر أو يكاد، وتلتبس الحدود بينهما.

ههنا تصبح الأسطورة بمثابة ذاكرة ممعنة في التخفّي أو هي عبارة عن رجع صدى بعيد يتردّد في الكلام على نحو خافت فيتراءى ولا يُرَى، ولا يمكن التقاطه إلاّ بالنفاذ إلى ما تحجّب من النص ولاذ بأصقاعه. حتى لكأن النص ينحدر منها ولا يخبر عنها بل يكتفي بالإيماء إليها فيوهم بأنه يقتفي أثرها والحال أنه تمكّن، لحظة نهوضه وتشكّله، من ارتياد الذرى التي انحدرت منها الأسطورة. وبذلك يصبح الفارق الأساسي بين الأسطورة والشعر راجعاً إلى كونها أعلنت عن نفسها باعتبارها أسطورة وحضرت في التاريخ من جهة كونها أسطورة. أمّا الشعر فإنه أعلن عن نفسه باعتباره شعرا. وحضر في التاريخ من جهة كونه جنسا أدبيا مغايرا للأسطورة.

إن حضور الأسطورة في النص في هذه الحال من حاجات الشعر واقتضائه وليس مردّه تدخّل الشاعر في نصّه من خارجه وإجباره على استيعاب الأسطورة. فالكلام الشعريّ هو الذي يستدعيها بعد أن يكون قد هيّأ الأديم الذي عليه ستنغرس وبنى الأبعاد التي ستتماهى معها.

معنى ذلك أنه لا يوردها من قبيل الحِلْيَة يتحايل بها على لحظات وهنه وانكفاء شعريته، بل إنه إنّما يعيد إنتاجها لأنّه يعجز بدَونَها عن الارتقاء إلى الذرى التعبيرية والجمالية التي يهفو إليها. لذلك يكون حلولها في النص اقتضاء لا قسراً. تتّخذ هذه الظاهرة أكثر من شكل، وتعلن عن نفسها في خبايا الكلام وفق أكثر من طريقة. ترد الأسطورة مثلا لتواصل الدفق الدلالي وتثريه. يكفي هنا مثلا أن ننظر في نص «مرحى غيلان». [(١)] وهو نص يتّخذ من نداء الابن لأبيه منطلقاً ويشرع في التشكّل. غير أنه لا يصف العلاقة بين الابن والأب بل يعدل عن كلّ ذلك فيورد عبارة « بَابَا» ويحاول أن ينفذ إلى ما تحجّب فيها من دلالات. لذلك يصبح الكلام استقراء لهذه العبارة ومحاصرة لما تزخر به من أبعاد. ولذلك أيضا يورد النص عبارة « بَابَا» ويشرع في بناء دلالاتها وأبعادها. فتصبح هذه العبارة بمثابة المستقرّ الذي تنطلق منه جميع حركات النص وتظلّ تعود إليه لتكشف، في كل مرّة، عن بعد جديد.

هذه هي بنية النص الخارجية. إن تقدّمه مشروط بعودته وعودته هي التي تضمن تقدّمه من جديد. ذلك أنه متأسس من الصوت والصدى. فيرد الصوت « بَابَا» لينجز فعل النداء. أما الصدى فإنه يتشكّل في شكل ملفوظات مدارها الإفصاح عمّا تخفّى في هذه العبارة من أبعاد ودلالات. يكفّ النداء، نتيجة هذه الطريقة في كتابته، عن كونه مجرّد نداء متعارف هو نداء الطفل لوالده. ويصطبغ بتلاوين الرمز. إنه نداء الحياة. هذا ما يقوله النص ويجاهد ليبينه موظّفاً الأسطورة وفق طرائق عديدة يتمكّن بواسطتها من جعل الأسطورة تداخل نسيج النص وتتحوّل في داخله إلى مكوّن بنائي. نقرأ مثلا : [(٢)]

«بَابَا»... كأنَّ يد المسيح

فيها، كأنَّ جماجم الموتى تُبرعمُ في الضريح.

تمّوز عاد بكلّ سنبلةٍ تُعابث كلَّ ريح.

---

(١) بدر شاكر السياب، *أنشودة المطر*، ص١٥-١٨.

(٢) بدر شاكر السياب، «مرحى غيلان»، *أنشودة المطر*، ص١٥.

يفتتح الكلام بعبارة « بَابَا» ويجري عمليّة التشبيه : «كأن يد المسيح فيها». ثمّ يكثّفها بإيراد تشبيه ثان : «كأنّ جماجم الموتى تبرعم في الضريح». حتّى لكأنّ التشبيه الأوّل لا يفي بحاجة الشعر وما يريد الشعر أن يبنيه من دلالات. بل إن التشبيه الأول لا يفي بتلك الحاجة. ذلك أن عبارة «يد المسيح» إنما ترشح بالدلالة على الإشفاء والإنقاذ والإحياء.[1] وهذا يعني أن الشعر اتّكأ على الدلالات والكنايات الجاهزة المتعارفة. لذلك لا يكتفي الكلام بالتشبيه الأول، بل يبتني صورة ثانية تطفح بدلالات جديدة لتعمّق تلك الدلالات المتعارفة. هنا بالضبط، يجد التشبيه الثاني كلّ مبرّرات وجوده. فترد الصورة الثانية : «كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح». وهي لا ترد من قبيل التوسّع في الكلام أو على سبيل الإيضاح والتبيين، بل يؤتى بها لتنهض بمهمّة في غاية الخطورة لسببين.

يتمثّل السبب الأول في كون هذه الصورة مبتدعة قد ابتدعها الكلام الشعري. وهي صورة ترسم الخياليّ الذي تجسّده عبارة «الجماجم وهي تبرعم في الضريح». تأتي هذه الصورة مباشرة بعد صورة رسمت المعلوم المتعارف أي «يد المسيح». ومعاً، يَداً بيَد، تتعاضد الصورتان وترسمان حركة الشعر الأصيل وهو ينهض ويكون. إن الشعر حركة اجتياح تتمّ باستدعاء المعلوم المتعارف والنّفاذ من خلاله إلى الخياليّ المحجّب. بل إن الواقعي في ا الشعر يضعنا في حضرة الخيالي ويوقفنا على عتبته.

---

(١) إن عبارة يد المسيح تستخدم دائماً من قبيل الاستعارة والكناية للدلالة على الإشفاء والإنقاذ والإبراء والإحياء. فلقد جاء في الكتب المقدّسة أن السيّد المسيح كان يشفي البرص والعميان ويحيي الموتى. جاء في إنجيل متّى «أن يسوع كان يطوف كلّ الجليل يعلّم في مجامعهم ويكرز ببشارة الملكوت ويشفي كلّ مرض وكلّ ضعف في الشعب.» وجاء أيضاً أنه لما «جاء يسوع إلى بيت بطرس رأى حماته مطروحة محمومة. فلمس يدها فتركتها الحمّى. فقامت وخدمتهم. ولما صار المساء قدّموا إليه مجانين كثيرين. فأخرج الأرواح بكلمة وجميع المرضى شفاهم.» وجاء أيضاً: أن رئيساً أتاه وقال: «إن ابنتي الآن ماتت. لكن تعال وضع يدك عليها فتحي. فقام يسوع و تبعه هو وتلاميذه... قال لهم تنحّوا إن الصبية لم تمت لكنّها نائمة. فضحكوا عليه. فلما أخرج الجمع دخل وأمسك بيدها فقامت الصبية.» *انجيل متّى، الكتاب المقدّس، العهد الجديد*، صدر عن دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.

يرجع السبب الثاني إلى كون هذه الصورة إنما تمثّل موضعاً من المواضع التي يكّف فيها الكلام عن وصف الواقع ونقله، وتكفّ الكلمة فيه عن كونها مجرّد لفظ أو وعاء (جسد) يحتضن المعنى المطروح على الطريق (الروح) لتصونه من الفساد وتحفظه. فالمعنى ليس معطى سلفا بل الكلمات هي التي تبتنيه فيما هي تتشكّل. وإذا الشعر حدث بناء وتأسيس. إنه بناء للخياليّ المتكتّم على نفسه في صميم الواقعيّ المتعارف. تتجلّى عملية البناء تلك في حركة الجملة نفسها. فالجملة مبنية بأسماء تشير إلى الموت والعدم: «جماجم» و«موتى»و«ضريح»، وفعل يدلّ على الحياة وهي تبدأ طريّة، هشّة، مشتهاة: «تبرعم». وردت الكلمات الدالة على الموت ذات طابع اسمي «جماجم/ موتى/ ضريح». وعلى العكس من ذلك جاءت الكلمة الدالة على الحياة في شكل فعل زمنه المضارع الدال على الاستمرارية «تبرعم». وإذا الصورة تضعنا في حضرة الوجود وهو يطلع من أحشاء العدم مثل برعم دهمته الحياة نوراً ودفئاً، تحناناً ووجداً.

هكذا يحاول الشعر أن يبني فكرة نداء الوجود. فيستدعي عبارة «بَابَا» باعتبارها داخلة في عداد المعلوم، لينفذ إلى المجهول الكامن فيها. لكّنه يستخدم وسيلة متواضعة غاية التواضع وهي التشبيه الذي ظهرت أغلب أطرافه. لا سيما أن التشبيه، من جهة كونه صورة بلاغية، إنما هو قياس غايته التقريب. والتقريب سيرورة لا تلغي المسافة الفاصلة بين المشبّه والمشبّه به بل تختزلها ولكن المسافة الفاصلة تظلّ موجودة. وهذا يعني أن النص لا يلتقط دلالات محجّبة في عبارة «بَابَا» بل يضمّنها دلالات من ابتنائه. غير أنه يتمكّن، مع ذلك، من الإشارة إلى ما في العاديّ الواقعيّ من خياليّ، وما في الآنيّ من دائم أبديّ. إذ تصبح هذه العبارة لحظة تعتصر في رحابها ما يدّل على الحياة وهي تتجدّد وما يدلّ على الوجود وهو يكون. ههنا بالضبط يستدعي الكلام أسطورة تمّوز وينفتح عليها:

تمّوز عاد بكلّ سنبلة تُعابث كلّ ريح.

وههنا أيضا تأتي الأسطورة وتلعب أشد أدوارها أهميّة. فيتحوّل التشبيه إلى استعارة وتلغى عمليّة التقريب ويكّف الكلام عن كونه يسقط على العبارة من خارجها دلالات، بل يقول ما تكتّم على نفسه فيها. إذ يخلق نوعا من التوازي بين عبارة «بَابَا» وعبارة «تموز عاد بكلّ سنبلة

تعابث كلّ ريح». لذلك ترد الأسطورة كإيماءة سريعة. والكلام حين يستدعيها، لا يقتفي أثرها ويضيع فيها ويستنسخها كما كان يفعل لحظة عجز الشعر عن فتح مجراه واحتمائه بالأسطورة بل يوردها لمحاً ولا يتلاشى فيها. وهو يتعامل معها وفق طريقة تفي بحاجاته. لذلك لا تستوعبه بل هو الذي يستوعبها فتفي بحاجات الشعر. وهي إنما تعضد شعرية النص وتفي بحاجته إلى تكثيف دلالاته فلا تخذل ولا تخون ولا تزيغ لأنها ترد في شكل صورة مفردة تعلن عن نفسها في النص في شكل إيماءة تعتصر في صميمها ما ظلّ الكلام يجاهد ليبتنيه. إنها تعمّق فكرة نداء الحياة. ذلك أن هذه الصورة تتكّون من عناصر تدلّ على الخصب والحياة. وهذا ما ينهض به اسما «تموز» و«سنبلة»، والفعل «عاد» الذي يسند إلى تموز ويشير إلى عودته من الموت إلى الحياة. أما عناصرها الأخرى فتدلّ على ما يرافق تجدّد الوجود من غبطة. وهذا ما تنهض به عبارة «كلّ سنبلة تعابث كلّ ريح». فهي توحي بالغبطة والتناغم. إن الموجودات جميعها، السنابل والريح، تتحاور ويعابث بعضها البعض. فتبدو كما لو أنها تمارس رقصاً جماعياً أو طقساً ابتهالياً.

هكذا ترسم الصورة التي نتجت عن استقدام الأسطورة ما يرافق الوجود الطالع من أحشاء العدم من غبطة عارمة تطال الموجودات. فتشرع في اللعب ويعابث بعضها البعض. واللعب هنا فعل وجود. إن الصورة تنفتح على معنى الإطلاق «كلّ سنبلة/ كلّ ريح». ويأتي الفعل في المضارع «تعابث» ليدلّ على الاستمرارية. وهذا يعني أن تجدّد الوجود يعلن عن نفسه في الموجودات كلّها. وهو، بالإضافة إلى ذلك، حدث أبديّ. هو الذي كان. وهو ما سيكون. ذلك أن الفعل يرد في المضارع. والمضارع لحظة تعتصر الأزمنة جميعها، الماضي الممعن في المضي والمستقبل الموغل في المجيء. أما الحاضر فهو لحظة مشرعة على ما كان وعلى ذاك الذي سيكون أي تجدّد الوجود بعد أن يطاله البلى. والتجدّد حدث دائم. لأنّ البلى يعمل لا يكلّ والوجود ينتشل نفسه ويتجدّد لا يهدأ. تدمير وبناء في اللحظة ذاتها. عَوْدٌ أبدي نهاياته مفتوحة على بداياته. وبداياته مشرعة على نهاياته.

هذا البعد الأسطوري يداخل الكلام الشعري ويتلبّس به على نحو عضوي. وبذلك يتمكّن الشعر من بناء حركته. يستدعي المعلوم مجسّدا في عبارة «بَابَا» ويستند إلى الدلالات الجاهزة

التي توحي بها عبارة «يد المسيح» ليبتني دلالاته الذاتية وصوره الذاتية «جماجم الموتى تبرعم في الضريح». ثمّ يبتني قاعه الأسطوري مجسّدا في العود الأبدي الذي ترشح به الصورة الموالية «تموز عاد بكلّ سنبلة تعابث كلّ ريح».

هذه هي حركة الشعر الأصيل. إنها حركة الشعر وهو يبني قاعه الأسطوري على نحو خفيّ موغل في الخفاء. يستدعي المدرك المتعارف عبارة «بَابَا»: نداء الطفل لوالده، ويتّكئ على الجاهز المعلوم، فيورد تشبيهاً متعارفاً متداولاً «يد المسيح». ومن الواقع يستلّ الخياليّ المحجّب، ذاك الذي لا يُرى. ومن مكوناته البانية لجسده يبتني الاستعارة التي تحيط بذلك الخياليّ المحجّب وتطفح به «جماجم الموتى تبرعم في الضريح». ومن الخياليّ ينفذ إلى الأسطوريّ. فترد الصورة الموالية «تموز عاد بكلّ سنبلة تعابث كلّ ريح».

من هنا يتبيّن أن الشعر لا يقول الواقع ولا يكتفي بنقله. إنه حركة اجتياح ومواجهة. فهو لا يلغي الواقع أو يتعالى عليه، بل يستدعيه لحظة يستدعي المدرك المعلوم. لكنه لا يصفه. بل ينفذ إلى ما تحجّب منه واستتر واحتمى بالظلّ. لذلك يكون الواقعي المعلوم في النص منفتحاً على الخيالي المحجّب. ويكون الخيالي، بدوره، منفتحاً على الأسطوري المتخفّي. لا قطيعة في النص الأصيل بين هذه الأبعاد. إن الواقعي يضعنا في حضرة الخيالي. والخيالي يسلّمنا إلى عتبات الأسطوري. هكذا يبني النص دلالاته. وهكذا يغرس الموجودات في ما غاب من أبعادها. فترد كلماته متشابكة على نحو عضوي وصوره متشابكة أيضاً. بعضها يرسم الواقعيّ. وبعضها يبني الخياليّ. ويأتي بعضها الآخر ليبتني القاع الأسطوري. وهذا يعني أن الشعريّ هو الذي يقوم بإيجاد الأسطوريّ وابتنائه في الكلام وبالكلام. فيضطلع الأسطوريّ بدفع الشعريّ إلى الذرى التي يهفو إليها.

إن الشعر الأصيل يتخّذ من الوصف وما ينهض به أسلوبياً وسيلة ليحقّق الكشف والتأسيس. ذلك أن الصور القائمة على التشبيه «كأن يد المسيح فيها/ كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح» تحضر وتشير إلى أن الوصف لا يُلغَى بل يرد بعد أن يُزحزح عن مواضعه وغاياته. فليست الغاية من التشبيه التشبيه ذاته وما يحقّقه من إبانة عن طريق الوصف القائم بدوره على القياس والتقريب. بل إن التشبيه مجرّد مَعْبَرِ الغاية من حضوره ارتياد ذرى

الكشف. لأن المرور إلى الكشف مباشرة يجعل من الكلام حركة تقطع جميع صلاتها مع الواقع وتصبح كاللغو لا طائل من ورائها. لذلك يضطلع الوصف بمهمّة استدعاء الواقع المعلوم والإحاطة به. ويضعنا في ذات اللحظة على عتبات الخيالي المحجّب. والخيالي المحجّب يسلّمنا إلى الأسطوري المتكتّم على نفسه.

إن حركة الشعر الأصيل هي حركة انتقال من الحضور إلى الغياب، ومن المعلوم إلى المجهول، ومن المنكشف إلى المحتمي بالصمت. ولكنّ حركة الانتقال تلك عمليّة في غاية الدقّة، إذ من المحتمل أن يتمّ الانتقال من المعلوم والواقعيّ مباشرة إلى الأسطوريّ عن طريق إجراء عمليّة التشبيه والقياس والتقريب. وبذلك ترد الأسطورة في النص قلقة أرغمت على النزول في غير أوطانها. فيطالها الضيّم. وفيما الضيّم يطالها ويعصف بأبعادها تكون هي قد شرعت تعصف بشعرية النص وتبيدها. ومن المحتمل أيضاً، أن يُلْغَى الواقعيّ ويتمّ الانتقال من الخياليّ إلى الأسطوريّ. وهذا حدث من شأنه أن يجعل الكلام واقفاً في العراء فيصبح لغوا أو طلاسم مقفلة وحشداً من ألغاز. ذلك أن الواقع يضطلع بمهمّة في النص. إنه المرجع الذي يتخطّاه الكلام ويتجاوزه. لكن التخطّي لا يعني قطع الصلة مع الواقع بل يعني الوقوع على ما تخفّى من أبعاد ذلك الواقع وما تحجّب منها لا يُرى. لذلك حين تنكشف تلك الأبعاد في النص، لحظة انتقالها من واقع لا لغوي هو الواقع العيني إلى آخر لغوي هو النص الشعري، تبدو كما لو أنها محض خيال. وهذا يعني أن الشعر الأصيل لا يكون إلاّ مفتوناً بالعتبة المعتمة الممتدّة كخيط واه بين الواقعي والخيالي وتلك القائمة بين الخيالي والأسطوري أي العتبة التي يتقاطع في رحابها الواقع مع اللاّواقع، والمعقول مع اللاّمعقول، والواقعيّ مع الخياليّ، والخياليّ مع الأسطوريّ.

الشِّعر وابتناء القَاع الأُسطُورِي

تتجلّى ظاهرة ابتناء الشعر لقاعه الأسطوري في كون النص الشعريّ يقوم باستدعاء الأسطورة ويشرع في الانزياح بدلالاتها وفق نسق يخدم مراده فيما تكون الأسطورة قد شرعت تفتحه على البعد الأسطوري المنشود من إيرادها وتسهم في حدث ابتنائه لقاعه الأسطوري. فيقوم الشعر باستيعاب الأسطورة. وليست هي التي تستوعبه وتطبق عليه فيتلاشى فيها. وسواء ظهرت الأسطورة على أديم النص أو امّحت من على ذلك الأديم وصارت بمثابة رجع صدى بعيد يتراءى متلبّساً بهدير الكلام لا يُرَى، فإنّ هذه اللحظة هي أشدّ لحظات الشعر الأصيل اندفاعاً ومضاء. إذ يشرع الشعر حال ارتقائه إلى هذه الرحاب في ابتناء رموزه الشخصية. تتجلّى هذه العملية المعقّدة مثلا في المقطع التالي من قصيدة بدر شاكر السياب نفسها. نقرأ: [1]

«بَابَا... بَابَا...»

يا سلّم الأنغام، أيّة رغبة هي في قرارك؟

«سيزيف» يرفعها فتسقط للحضيض مع انهيارك.

يا سلّم الدّم والزمان: من المياه إلى السماء

غيلان يصعد فيه نحوي، من تراب أبي وجدّي

ويداه تتلمّسان، ثمَّ، يدي وتحتضنان خدّي

فأرى ابتدائي في انتهائي.

«بَابَا... بَابَا...»

---

(١) بدر شاكر السياب، «مرحى غيلان»، *أنشودة المطر*، ص١٦.

يفتتح الكلام بالعبارة التي ظلّ يعود إليها «بَابَا». ثم ترد الجملة الشعرية الأولى قائمة على المجاز والتقرير في الآن نفسه. يأتي المجاز في شكل عمليّة تشبيه واضحة إذ تشبّه عبارة «بَابَا» بسلّم الأنغام. غير أن الصورة التي تتولّد عن إجراء التشبيه ليست من ابتداع الكلام الشعري. بل هي صورة متعارفة حتّى في لغة التخاطب اليومي حيث كثيرا ما يقع تشبيه الصوت بالنغم، وبالموسيقى تنثال انثيالاً. أمّا التقرير فإنّه يأتي واضحاً في شكل سؤال حقيقي:

أيّة رغبة هي في قرارك؟

هكذا يتشكّل الكلام معناه في ظاهر لفظه، والكلمات فيه تدلّ على ما وضعت له حتّى لكأنه نوع من الكلام عاديّ مداره الإخبار والتقرير. ههنا بالضبط ترد الأسطورة وتضطلع بأشدّ أدوارها أهميّة. إنها تأتي في شكل إيماءة عابرة وتحتلّ على أديم النص موضعاً محدّداً. لكن النص لا يفتتن بها ولا يتلاشى فيها بل يوظّفها لمحاً وإيماء:

«سيزيف» يرفعها فتسقط للحضيض مع انهيارك

ثمّ يواصل فتح مجراه معوّلاً على مكوّناته الخاصّة وقواه الذاتية. غير أنه يشهد، بعد إيراد الأسطورة، نوعاً من التحوّل ينتشل شعريّته التي كانت مهدّدة بالتلاشي نتيجة اعتماده العاديّ من التشبيهات وانتهاجه التقرير والإخبار مساراً. تتجلى عملية انتشال شعريّة الكلام وفق طرائق عديدة. منها العدول عن الإخبار والتقرير وبناء الغرائبي والعجيب. فلقد افتتح الكلام بإيراد عبارة «بَابَا» وإجراء عمليّة التشبيه، مستخدماً أسلوب النداء: «بَابَا... يا سلّم الأنغام». وهو يعود، بعد إيراد الأسطورة، إلى الوسائل الأسلوبية ذاتها. فيستخدم النداء ويجري عمليّة التشبيه:

يا سلّم الدم والزمان: من المياه إلى السماء
غيلان يصعد فيه نحوي، من تراب أبي وجدّي
ويداه تلتمسان، ثمَّ، يدي وتحضنان خدّي
فأرى ابتدائي في انتهائي.

لكنّه يعدل عن التّقرير والإخبار. فترد صوره مبتدعة طافحة بالغرابة إلى حدّ يجعلها تتوغّل عميقاً في رحاب العجائبي. وتتوالى الصور المجسّدة للعجائبي والغرائبي:

ـ. سلّم من الدم والزمان.

ـ. طفل من المياه إلى السماء يصعد على سلم من الدم والزمان.

ـ. طفل من التراب يطلع ويمدّ يديه ويتلّمس وجهاً.

ـ. النهاية (الموت) تشرع على البداية (الحياة).

لا يرد هذا الطابع العجائبي مجّانياً ولا يتحقّق صدفة واتّفاقاً بل هو نتاج حركة الشعر وهو ينتقل من الواقعي إلى الخيالي ويبني الخيالي في الكلام فيما هو يستلّه من الواقعيّ ذاته. ذلك أن جميع المدركات في هذه الصور مستمدّة من الواقع «سلّم» و«طفل» و«دم» و«زمان» و«سماء» و«تراب» و«يد» و«نهاية» و«بداية». إن النص لا يقصي الواقع بل يستدعيه وفيما هو يبعثره يتصرّف في العلاقات التي تربط بين تلك المدركات عادة ويعطّلها ليدخل تلك المدركات في علاقات نصّية هي التي تسمح بإعادة إنتاج الواقع، فينكشف ما في الواقعيّ من خياليّ.

لذلك ترد تلك الصور والكلمات طافحة بالدّلالات. فإذا الكلمة تدلّ على ما كانت تدلّ عليه في المواضعة اللغوية وتومئ، في اللحظة ذاتها، إلى حشود من الدّلالات غزيرة تكاد لا تنتهي إلى غاية. فيصبح الكلام كما لو أنه حشد من المرايا المتناظرة كلّ منها يحيل إلى الآخر حشوداً من الدّلالات، أو كما لو أنه حشد من الإيماءات المتزامنة تمضي في الاتّجاهات جميعها لا تكلّ ولا تهدأ. ذلك أن الصور إنّما انبنت على استدعاء الواقع والمدركات التي تبنيه «سلّم» و«طفل» و«دم» و«زمان» و«سماء» و«ماء» و«تراب» و«يد». وجاءت عمليّات الإسناد التي تمّت بين الملفوظات لتكسر المنطق الذي يحكم العلاقات التي تقيمها تلك المدركات في ما بينها في الواقع العينّي.

تبعاً لذلك، صار من الطبيعي أن تُلْغَى الحدود بين الصور. إنّ الصور تتوالد لا تكلّ فتطفح كلّ صورة بحشد من الدلالات فيما هي تتعاضد مع غيرها من الصور وتتماهى معها في شكل لوحة. وإذا اللوحة هي تلك الصور مجتمعة وهي تشتغل على نحو متزامن بموجبه تتّخذ الدلالات في الكلام طابعاً انتشارياً. وبموجبه أيضاً، لا يمكن لأيّة صورة أن تدلّ بمفردها أو تستقلّ بذاتها. بل إنها تصبح، إن هي قرأت معزولة، مجرّد أقفال وطلاسم. إن الكلام يدور

حول قانون من القوانين التي تتحكّم بالوجود وتدير الحياة. هذا القانون هو العود الأبدي. فيشار إلى لحظة تجدد الحياة بصورة «الطفل وهو يصعد». وهي صورة توحي بالحياة في بدئها مجسّدة في الطفولة وهي تطلع من أحشاء الموت. ههنا تأتي عبارة «من تراب أبي وجدّي» لتضطلع بهذه المهمّة. إن تراب الأب والجدّ هو ما يبقى منهما بعد تلاشيهما في العدم. هكذا نمثل في حضرة الحياة وهي تبدأ هشّة مشتهاة طالعة من صميم العدم ذاته «من تراب الأب والجدّ»، فيما تكون بقية الملفوظات والصور قد شعرت في الاضطلاع بأشدّ أدوارها أهميّة.

تأتي عبارة «سلّم من الدّم والزمان» لتشير إلى أن هذا المسار الذي تسلكهُ الحياة المتجدّدة «الطفل» الطّالعة من صميم العدم «تراب الأب والجدّ» هو صميم التجربة البشرية الشاملة، تلك التي بدأت في البدء. إن تلك التجربة، تجربة بني البشر في الوجود، ليست في الحقيقة، سوى «دم» في «الزمان». إذ يشار بالدم إلى رعب الوجود وما داخل تلك التجربة من ضنى ومكابدة وهول. ويشار بالزمان إلى عمر تلك التجربة وتاريخها. وعمرها إنما هو الزمان. وتاريخها إنما هو الزمان أيضاً. فلقد بدأت حين الزمان ابتدأ. إنها تمتلك تاريخاً ومدى، وتاريخها هو الزمان أي الماضي الممعن في المضي والآتي الموغل في المجيء.

ههنا تتنزّل العبارات التي تشير إلى أنّ حركة تجدّد الحياة تلك التي تتمّ في المجاهدة والمكابدة والضنى، إنما هي حركة صعود. هذا ما تنهض بالدّلالة عليه العبارات «يصعد» و«سلّم» و«من المياه إلى السماء». غير أن الصّعود يكّف عن كونه مجرّد انتقال من الأسفل إلى الأعلى ويصبح دالاً على حدث ارتقاء. وهو ارتقاء يتمّ من الأرض، من الماء والتراب إلى السماء، من المادّي إلى الأثيريّ، ممّا يطاله البِلَى إلى ما لا سلطان للبِلَى عليه. فالسّماء في المتخيّل البشري هي مسكن الآلهة. والإنسان نصف إله مشرّد في براري الفناء. بل إن الوجود بأسره إنما هو نوع من القدر العاتي. إنه مجرّد إقامة في براري الفناء. لكن النص يتشكّل وفق نسق بموجبه يصبح الفناء هو الخادم الأمين للوجود. إن العدم يطبق على الوجود ويبيده فلا يبقى منه غير التراب «تراب الأب والجد». غير أن الوجود يشرع لحظة اندحاره ذاتها في التشكّل ويطلع من صميم العدم نفسه هشاً طرياً «طفل». فإذا العدم هو الخادم الأمين للوجود. إنّه يطهّر الوجود من البلى والتفسّخ والانحلال. فيطلع الوجود. من صميم العدم يطلع وقد تخلّص ممّا طاله من

تفسّخ وبلَى. ويشرع لحظة تشكّله ذاتها في المضيّ على درب التفسّخ والتّلاشي والبلَى ليتجدّد من جديد. إنه العَوْدُ الأبديّ. البداية مشرعة على النهاية، والنهاية عتبة مفتوحة على البداية. هكذا يتمكّن النص من ابتناء مقولة العَوْد الأبديّ. ثمّ يجاهر بها:

فأرى ابتدائي في انتهائي

وهو إنما يشير بذلك إلى أن الوجود محكوم بقانون العود الأبدي. وهذا القانون هو الأمارة على أن الحياة تنشد الارتقاء ممّا يبلى ويزول إلى ما لا يطاله البلى. من الأرض، من «التراب» إلى الأثير «السماء». إن النص يرسم صميم الوجود. وصميم الوجود إنما يشير إلى أن الإنسان مطلقا، إنسان الأزمنة التي خلت وإنسان هذه الأزمان بكلّ نكده تحت الشمس، ليس سوى معبر باتّجاه الأفضل. وهو حركة نحو الأرقى ما فتئت تتمّ من الرّكام «تراب الأب والجدّ» إلى الحياة الحقّ «السماء». إنها حركة تنجز في الوجع والضّنى على «سلّم من الدم والزمان».

هذا بعض ما تحجّب من دلالات داخل هذا الحشد من الصور المتعاضدة. ولكنّ الاكتفاء بهذه الدلالات على أنها جميع ما ينتجه الكلام أمر من شأنه أن يجعل القراءة لا تحيط بلحظة من أكثر لحظات الشعر اندفاعاً. ذلك أن الكلام يضعنا في حضرة الشعر وهو يبتني رموزه الشخصية فتأتي تلك الرموز منحدرة رأساً من الرمز النمطي. إن الصور تنبني على رسم درب الحياة الطالعة من رحم العدم. وهي تجمع لحظة تشكّلها بين مجموعة من المدركات هي الدم والماء والتراب والطفل، الذي يشار به إلى بدء الحياة، والزمان والارتقاء والصعود والموت.

إن حضور هذه المدركات ليس هو الهامّ. بل الهامّ هو الكيفية التي تمّ بها توزيع تلك المدركات في النص والعلاقات النصّية التي يقيمها بينها فتتحول إلى رموز شخصية تتراءى من خلالها الرموز النمطية العليا. إن النص يرسم حركة الطفل الصّاعد من التّراب إلى السّماء. فتأتي هذه الحركة وترسم مجموعة من العلاقات والحركات تنشأ بين المدركات التي استدعاها الكلام من الواقع. وهي علاقة تضادّ بين السماء والتراب، بين الطفل الحيّ والأب والجدّ الميّتين، وعلاقة تكامل بين الدّم والزّمان، وحركة تصاعد تتمّ من التّراب عبر

الماء إلى السّماء بموجبها يتمّ الانتقال من الماديّ الثّخن مجسّدا في التراب إلى الأثيري الصافي متمثلا في السماء عبر الماء أشدّ العناصر تطهيرا .

هذه العلاقات والحركات هي التي تمنح الشّعر مضاءه وتفتح الكلام على أبعاده الرمزية . ذلك أن السّماء توضع في مقابل تراب الأب والجدّ الميّتين . فتصبح دالّة على الخلود وما لا يطاله البلى . يرسم النص هذه الحركة فيضعنا في حضرة العناصر وهي تتطهّر فتنتقل من المادي الثّخن «التراب» ، إلى السّائل الشّفاف «الماء» ومنه إلى الأثيريّ الصّافي «السّماء» . ههنا تأتي كلمة «السلّم» لتشير إلى حركة الارتقاء تلك . وتأتي عبارة «الّدم والزمان» لتشير إلى ما يرافق حدث الارتقاء ذاك من ضنى عات يتمّ في الزمان .

هذه رموز الشعر . إنها رموز شخصية ابتناها في الكلام وبالكلام . ولكنّها ليست رموزاً واقفة في العراء . إنها لحظة نامية في مسار الإبداع البشري . إذ من خلالها تتراءى الرموز النموذجية النمطية العليا . فالسّماء تمتلك في الذهن البشريّ مطلقاً حضوراً رمزياً . إنها تعني«الفضاء اللاّمتناهي ، الفضاء السّامي اللاّمتناهي ، وهي تعني أيضاً التّسامي نحو الخلود . »[1] هذا ما كرّسته الأديان والأساطير وألحّت عليه . وهذا ما ابتناه الشعر وفق طريقته الخاصة فجاء الرمز فيه منحدراً من الرحاب ذاتها .

أمّا «التراب» فإنه يمتلك هو الآخر حضوراً رمزياً علق بالذهن البشري . وهو حضور متولّد عن تغربة الإنسان في الوجود وتجربته في مواجهة العدم ولامعنى الحياة . وتحوّل التّراب إلى رمز في الذهن البشري إنما تمّ لحظة شرع الإنسان في البدء يبحث عن نسق استلّه من فوضى تجربة مقامه على الأرض وتشرّده في براري الفناء . إن التّراب رمز يحيل ، بدوره ، إلى موضوعة العود الأبدي . منه يأتي الإنسان إلى الحياة كما تقول الأساطير والأديان ، وفيه يتلاشى من جديد .[2] هذا التصوّر ليس من ابتداع الأساطير . بل هو لحظة من لحظات انحدارها من الرمز النمطي الذي تلبّس بالشعر أيضا .

---

(١) Cl. Aziza, cl. Olivieri, R. Sctrick, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires,* Paris: F. Nathan, ١٩٧٨, p. ٣٧.

(٢) نفسه ، ص١٧١-١٧٥ .

تأتي عبارة «السلّم» هي الأخرى لتشير إلى حدث الارتقاء من التّراب إلى السّماء، فتلتحف بتلاوين الرمز الشخصي الذي يتراءى من خلاله الرمز النمطي. ذلك أن السلّم، سواء في الأساطير[1] أو الأديان،[2] عبارة محمّلة بالدلالة على الصعود والارتقاء. إنه «سلّم ينصب ويقوم في وجه الزمان والموت.»[3] وهو يحقّق القضاء عليهما معاً حين يمكّن من الارتقاء إلى السماء سَمِيَّة التسامي والخلود في المتخيّل البشري. إن الحركة الصاعدة من التراب إلى السماء في النص إنما تترجم «الرغبة في الارتقاء، تلك الرغبة المغروسة غرساً في اللاّشعور البشري.»[4] وهي أيضاً إحالة إلى الحلم القديم الذي رافق الإنسان منذ بدء مقامه على الأرض ومواجهته رعب الوجود، أعني «التخلّص من جاذبية الأرض والارتقاء إلى السماء باعتبارها الأثير اللامتناهي.»[5]

إن السلّم من دم وزمان. هكذا يقول النص. فيوحي بالوجع والضنى والمجاهدة التي ترافق حدث التجدّد والصعود. وهو يتمكّن بذلك من ابتناء رموزه الشخصية التي تحيل إلى الرمز النمطي. لا سيما أن الدّم في الذهن البشري يمتلك دلالات رمزية مرتبطة بالحياة والموت. فهو حسب ما ورد في معجم الرموز والمواضيع الأدبية:

---

(١) *Gilbert Durant, Les Structures Antrologiques de l'Imaginaire*, Paris: Bordas, ١٩٦٩, P١٤٠.

(٢) جاء في *سفر التكوين* مثلا، الإصحاح ٢٨ ما يلي: «وإذا سلّم منصوبة على الأرض ورأسها يمسّ السماء. وهو ذا ملائكة الله صاعدة ونازلة عليها. وهو ذا الربّ واقف عليها فقال أنا الربّ إله إبراهيم أبيك وإله إسحاق.» ويذهب جيلبار دوران إلى أن المساجد و المعابد والكنائس إنما جاءت في شكل سلّم. وهي تترجم تلك الرغبة في الارتقاء. من الأسفل (الأرض) تمتدّ إلى الأعلى (السماء). إنها الدرب الصاعد إلى الآلهة.» ص١٤٠ وما بعدها.

(٣) نفسه، ص١٤٠.

(٤) *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, pp١٤٤-١٤٥.

(٥) جاء في *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*: «إنّ الحلم في التخلّص من الجاذبية ثابت من الثوابت التي تدور عليها الأسطورة القديمة. تقول الأسطورة في تلك الأزمان كانت السماء ما تزال قريبة من الأرض. وكان في مقدور الإنسان أن يدخل في رحاب السماء ويرتقي إليها بواسطة شجرة أو جبل أو سلّم.»، ص١٤٤-١٤٥.

ذو طابع أنثوي. إنه مقترن بالأنثى. وقد عدّته الذاكرة البدائية من أهمّ رموزها. إنه، قبل كلّ شيء، دم الحيض. ودم الحيض محمّل بالدلالات المرعبة: إنه قاتم كالظّلمات. وهو أمارة على الدنس الجسديّ والروحيّ. وهذه كلّها سمات الأمّ الأكول، تلك التي تلتهم أبناءها. إن الدّم ذو معان متناقضة: منه تبدأ الحياة ومنه تتلاشى.[1]

لذلك يقترن الدم في النص بالزّمان. إن الزمان هو أيضاً يأكل بنيه. بالزمان تهرم الحياة. وتحت مفعوله تشرع في التفسّخ والانحلال بعد أن كانت هشّة طريّة مشتهاة. ههنا يأتي حرف العطف ويقرن بين الدم والزمان. وعن عمليّة الاقتران تلك تنفتح العبارة على بعدها الرمزي. وتشير إلى رعب الوجود. وإذا درب الحياة هو درب المخاطرة. وتجدّد الحياة مشروط بمضيّها على درب المخاطرة على سلّم من دم وزمان. إن الزمان هو صنو الأمّ الأكول التي تتسلّى بالتهام بنيها. إنهما وجهان لرعب الوجود وتغريبة الإنسان، ما كان منها وما سيكون.

لابدّ من الإشارة أيضاً إلى أن صورة التّطهير بالماء هي أيضاً ذات منبت رمزي نموذجي نمطي مشترك. لذلك نجدها حاضرة في الأساطير. فمن المياه الأولى طلعت الحياة.[2] وبماء الطوفان كادت تتلف. ومن الماء كان كلّ شيء حيّا. الماء صنو الحياة وسميّ الموت. إنه أشدّ العناصر إحياء للكائنات وأكثرها إتلافا. وهو السبيل إلى التطهّر من الأدران جميعها.

---

(١) آنظر: *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, p. ١٦٢-١٦٣.

(٢) جاء في أسطورة التكوين البابلي *الأينوما إيليش* إن الحياة طلعت من المياه الأولى. تقول الأسطورة: «عندما في الأعالي لم يكن هناك سماء/ وفي الأسفل لم يكن هناك أرض/ لم يكن من الآلهة سوى آبسو أبوهم/ (الماء العذب) وممّو (الأمواج) وتعامة (الماء المالح) التي حبلت بهم جميعاً. يمزجزون أمواههم معاً.» فراس السواح، *مغامرة العقل الأولى*، بيروت: دار الكلمة، ١٩٨٠ ص٤٥ وما بعدها. وتقول أسطورة التكوين السومري: «بعد أن تفرّقت مياه التكوين/ عمّت البركة...» فراس السواح، *مغامرة العقل الأولى*، ص٩٠ وما بعدها.

لذلك وسّعت له الذاكرة البشرية في رحابها منزلة ومكانة.[1] هكذا يتلبّس الرمز النمطي بالرمز الشّخصي الذي ابتناه الشعر. وهذا يعني أن الشعر ينحدر، لحظة نهوضه على نحو أصيل، من الرحاب التي انحدرت منها الأسطورة. وهو يصدر مثلها عن الرموز النمطية. لكن تلك الرموز تتلبّس به وفق نسق هو الذي اختاره وحدّده. إنه النسق الذي يضمن للشعر بقاءه في دائرة الشعر. فلا يتلاشى في الأسطورة بل يفتح مجراه الخاصّ. وبمكوّناته وعناصره يبتني قاعه الأسطوري، ويبني زمنه الأسطوري أيضاً.

غير أن هذا البعد الأسطوريّ الذي ابتناه الكلام يظلّ محجّباً في أقاصي النص. فيتبدّى في تلاوينه كإيماءة خاطفة يصعب على القراءة المتعجّلة أن تحيط بها. ذلك أنه لا يعلن عن نفسه متلبّساً بالكلام في موضع محدّد من مواضعه أو في حركة واحدة من حركات كلماته وصوره ورموزه بل يتّخذ طابعاً انتشارياً. إنه يداخل الكلمات لحظة تعالقها، ويسرى في تفاصيل الصور لحظة تشابكها، ويتلبّس بالرموز الشخصية آن تشكّلها كما أوضحت، فيما يكون قد تلبّس ببنية النص وشرع يدير حركته ويتحكّم بها في الخفاء. فإذا تمّ النظر في حركة هذا النص مثلا سرعان ما يتبيّن أن القانون الذي يديرها إنما هو قانون العَوْد. إن النص يرفض التقدّم الخطيّ ويعدل عنه إلى نوع من العودة تظلّ تستعاد على نحو بموجبه تكفّ عَن كونها مجرّد عودة تتمّ اتفاقا وصدفة لتصبح محمّلة بالدلالات.

---

(١) يتمّ التطهير لملاقاة الله في الإسلام بالماء، من ذلك مثلا غسل الموتى والوضوء. وجاء في *الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متّى العشار*، الأصحاح الثالث، مايلي: «وفي تلك الأيام جاء يوحنّا المعمدان يكرز في بريّة اليهودية/ قائلا توبوا لأنه اقترب ملكوت السموات... ويوحنّا هذا كان لباسه من وبر الإبل وعلى حقويه منطقة من جلد/ وكان طعامه جراداً وعسلاً بريّاً/ حينئذ خرج إليه أورشليم وكلّ اليهودية وجميع الكورة المحيطة بالأردن/ واعتمدوا منه في الأردن معترفين بخطاياهم... حينئذ جاء يسوع من الجليل إلى الأردن إلى يوحنّا ليعتمد منه... فلما اعتمد يسوع صعد للوقت من الماء/ وإذا السموات قد انفتحت له فرأى روح الله نازلاً مثل حمامة وآتياً عليه/ وصوت من السموات قائلاً هذا هو ابني الحبيب الذي به سررت.» وجاء في *الكتاب المقدس*، سفر التكوين ما يلي: «في البدء خلق الله السموات والأرض/ وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة/ وروح الله يرفّ على وجه المياه.» وجاء في *القرآن الكريم*، سورة هود، آية ٦: ﴿وَهُوَ الذي خَلَقَ السَّمٰوَات والأَرْض في ستَّةِ أيّامٍ وكَانَ عَرْشُهُ على الماءِ﴾.

ينطلق النص من عبارة «بابَا». ويظلّ يعود إليها. وهو حين يعود يتقـدّم. العـودة هـي التـي تضمن التقدّم. والتقدّم يصبّ في العودة. هذه هي حركة النص: إن عودتـه مشـروطة بتقدّمـه. وتقدّمه مشروط بعودته. بداياته مفتوحة على نهاياته. ونهاياته مشرعة على بداياته. إنـه العـود الأبـدي. والكـلام إنمـا يتشـكّل وفـق متطلّبـات هـذا القـانون الـذي جـاء النـص الشـعري ليبتنيه. وبذلك يبني النص زمنه الخاص ويخبر عن ذلك الزمـن بطريقتـه في التشكّل. ذلـك أنـه حين يمارس عمليّة العود إنما يكون قد تمسّك بلحظة محددة في سلّم الزمـن وظـلّ يوسّعها مـن الداخل[1] حتى لكأنه يلغي التّعاقب. بل إنه يلغيه. ولما كان الزمن الميقاتي الـذي نحيـاه فيبيدنـا قطرة قطرة إنما هو التّعاقب، والتّعاقب هـو صميمـه وجوهـره، فـإن عـدول النـص عـن التقـدّم الخطّي يكون معناه رفضه للتّعاقب وتعطيله لسـلطانه العـاتي وتنزّلـه في زمـن يتّسـم بـالعودة لأن بدايته مفتوحة على نهايته ونهايته تسلّم إلى بدايته.

هذا ما عنيته سابقا بافتتان الشعر بالعتبة المعتمة. إن الشعر يتنّزل في رحاب تلك العتبة. وهي الحيّز الواهي الذي تتقاطع فيه البداية مع النهاية ولا تتنابذان بل تتعاصران وتتزامنان. وهذا هـو زمن النص وقد ابتناه بالكلام وباندفاعاته. إنه زمن أسـطوري متّصـف بـالدوام. وهـو يحتـوي على ما كان يحدث وما سيظل يحدث؛ وهذا الـذي كـان وسـيكون إنمـا هـو مـا ابتنـاه النـص في الكلام أي مغالبة الوجود للعدم. وعلى أديم هذا الزمن الأسطوري الذي يتعـاصر فيـه الضـدّان المرعبان أي الوجود والعدم تنغرس بقية مكوّنات النص. فتتعاضد كلماته وصوره ورموزه فيما هي تتشكّل وفق نسق بموجبه تمكّن النص من ابتناء هذا الزمن.

لا تراتب بين مكوّنات النص وعناصره. وليس ثمّـة إنابـة أو تواتـر. إن كـلّ عنـاصره وجميع مكوناته البانية لجسده تشتغل وتعمل على نحو متزامن. وهي تشـترك جميعـا في ابتناء حركات الكلام. وتأتي تلك الحركات لتزحزح تلك المدركات عن مقاديرها وتحوّلها إلى رموز شخصية تنحدر من الرموز النمطية العليا. فيتراءى الرمز النموذجي النمطي من خلال الرمز الشخصي الذي ابتناه الشعر. هكذا يصبح الشعر لحظـة تنام لكـلّ مـا أنجـزه الفكر البشري. إنه حلقة في مسار الإبداع. إنه يرتقي إلى الذرى التـي طالتـها الأسـاطير

---

(١) حلّلت هذه الظاهرة في *لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب*، انظر الفصل الثاني خاصّة.

ومثلها أيضاً يفتح مجراه الخاصّ الذي يقيه من التّلاشـي في غـيره أو الاهتـداء بـه. وهـو يبتدع رموزه الشخصية ويجريها وفق متطلّبات الشعر وحاجاتـه. لذلـك تعتصـر المسـافة الفاصلة بين الأسطورة والنبوءة وتكاد تمّحي. لكنها تشفّ ولا تمّحي أبدا. بل تظـلّ ممتـدّة عتبة في المابين. وهي عتبة تفصل بين الأسطورة والدين والشعر وتتراءى كخيط دقيق يمتدّ ليقي الجميع من التلاشي. إنها عتبة حافظة للنوع. فإن هي عطّلت تضيع الحدود وتكون العودة إلى سديم البدايات، إلى ما قبل الكلام وما قبل اللغة.

إن عدم تمثّل هذه العتبة الدقيقة الواقعة في المابين تحفظ الأنواع وتقيها من العودة إلى السديم هو الذي يجعل القراءة العادية المتعجّلة تجزم بأن الشعر يهتدي بالأسطورة ويقتفي أثر الدين. والحال أن الشعر لا يملك حين ينهض على نحو أصيل إلاّ أن يرتقي إلى الذّرى ذاتها، أي تلك التي طالتها النبوءات وارتقت إليها الأسطورة لحظة تشكّلها. ذلك أن شرط نهوضه على ذلك النحو هو الذي يجعله يتماسّ مع الأسطورة. إنه ينحني ويتعرّج فليتقط الواقع ويمتلئ بصخبه وعصفه. لكنه لا يكتفي به بل يغرسه في ما غاب منه أي الماضي المعن في المضي، ويفتحه على ذاك الذي سيكون أي المستقبل الموغل في المجيء. وهذا ما يجعله يتماسّ مع الدين لأنّه يصبح نبوءة بالمعنى الإنساني الشامل.

هذه هي اندفاعات الشعر. إن الشعر حين يرتاد هـذه العتبـات المعتمـة ويطـال هـذه الـذرى، يكف عن كونه مجرّد كلام ينقل لحظة من وجود ما، ويصبح مَحْمَلاً للوجود أو لما تبقّى منه لـم يندحر. لذلك يكون الشعر الأصيل مفتوناً بـالتوغّل في مـدار الرعـب أي في العتبـة المعتمـة،[1] تلك العتبة التـي يتقـاطع في رحابـها الضدّان المرعبـان: الوجـود والعـدم ويتعارضـان. يرتادهـا الشاعر فيتشكّل النص. وحالما يغادرها يعاوده الحنين إليها:

تنفجر الحرقة في أعماقه
يحنّ إلى الدخول في الرعب، كريشة النسر
رعب الأعالي.[2]

---

(١) حلّلت هذه الظاهرة في *لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب*، فصل: زمن الشعر.

(٢) أدونيس، *مفرد بصيغة الجمع*، ص٢٩١.

إنه يطلع من خراب الوجود. ويتلبّس بالكلام فتكون القصيدة. ولذلك يتّخذ الشعر من الشاعر معبراً ويعلن أنه إنما يطلع من «ركام المدائن» أي الوجود المندحر. ولذلك أيضاً يجاهر بأن ما تبقّى من أصداء الوجود المندحر لا يملك غير الاحتماء بالقصيدة. لأنّ القصيدة، من جهة كونها موضع إعلان الشعر عن نفسه، ليست مجرّد كلام. بل هي «نار الكلام ولهبه.» لذلك يقول الشعر مخبرا عن منابته:

آتيا من ركام المدائن مستوحشاً
«أعيدي:
لم يعد للصدى
غير أن يتلبّس نار الكلام...»
لم يعد للصدى
غير هذي القصيدة...[1]

ذلك أن لغة الشعر ليست مجرّد تسلية فراغ وثرثرة خواء بل هي:

لغة سريّة
تعرف كيف تترجم هذي الضوضاء الكونية.[2]

والشاعر يعلم أنه حين يرتاد لحظة المكاشفة ويمثل في حضرة الشعر إنما:[3]

يكتب القصيدة
يريد أن يجدّد البقاء أن يعيده
أن يهدي القوافل الشريدة
فلا تتيه في صحارى العدم.

---

(١) أدونيس، *كتاب القصائد الخمس*، ص١٩٢.

(٢) نفسه، ص٢٣.

(٣) بدر شاكر السياب، *منزل الأقنان*، ص١١٠.

خاتمة الطبعة الثانية

هذه هي بعض متاهات الشعر والنقد. وتلك هي المآزق التي تلقّفت الممارسات الشعرية في الراهن الثقافي العربي طيلة قرن من الزمان. لقد ظلّت الأسئلة نفسها تستعاد. ولم تكن الحلول والإجابات تتمّ بالنظر في تاريخ الشعر العربي ومسار تحوّلاته بل كانت الأسئلة والأجوبة تستقدم من نظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية حينا أو من الثقافات الغربية في أغلب الأحيان. فلقد حرص كلّ جيل على تبديل مفهوم الشعر في ضوء ما تيسّر له الاطّلاع عليه من تاريخ الشعر العربي وتاريخ الشعر الغربي ومسار تحولاته. لذلك تعامل جيل الرومانسيين العرب مع الشعر الرومانسي الغربي ومع أطروحات الرومانسيين الغربيين باعتبارها لُقيَة نفيسة وبَلْسماً شافيا. ثم جاء أنصار الواقعية والالتزام فتعاملوا مع فكرة الالتزام باعتبارها لُقيَة تفوق لُقيَة الرومانسيين قيمة. ثم وقع التبشير بالأسطورة طريقا مؤدّية إلى الحداثة والابتداء، فيما كانت المآزق تبدّل من ميادين عملها وتطال مفهوم الشعر ذاته. وتطال وظيفته ومنزلته داخل المدينة لتتوغّل بالقصيدة داخل المنطقة الحرام وتقودها إلى عزلة مهلكة مبيدة وتفتتح تاريخ يُتمها.

هل المطلوب من القصيدة أن تنهض بدور اجتماعي في أمّة مطلوب حتفها؟ إن الشعر خطاب جمالي بالأساس. وهو من جهة كونه خطابا جماليا إنما ينهض منشغلا بقضايا الإنسان فينتصر للكرامة البشرية المنتهكة فيما هو يلبّي حاجة الناس إلى الجميل والفاتن والمدهش. لكن الناظر

في الراهن الشعري العربي سرعان ما يلاحظ تكاثر الخطابات التي تدعو إلى تهريب الشعر بعيدا عن الأحداث المروّعة التي تشهدها الثقافة العربية وناسها. كان نزار قباني يكتب في شجون نفسه. ثم ابتدأ الليل العربي كاسرا وحشيا ضاريا في حزيران ١٩٦٧ . كانت الفاجعة. وكان التحوّل من شعر الحبّ والحنين إلى كتابة بالغضب والسكّين يقول في قصيدة «هوامش على دفتر النكسة»[١]:

يا وطني الحزين..
حولتني بلحظة..
من شاعر يكتب شعر الحب والحنين
لشاعر يكتب بالسكين...

لكن الناظر في مسار الحداثة الشعرية العربية يلاحظ أن هذا التحوّل الذي عاشه نزار قبّاني وكرّسه في شعره هو بالضبط ما نهضت قصيدة الحداثة لتتغاير معه رافضة فكرة كتابة الحدث من أساسها تملّصا من مقولة الالتزام ومكائدها. صحيح أن ما يحدث في فلسطين وما حدث في بغداد وما آل إليه أمر الأنظمة العربية من هُزْء ورُزْء وأشياء أخرى، أكثر خيالية من الخيال نفسه: إيمان حجّو، محمد الدرّة، أم القصر، الفلوجة المنتفضة، وخارطة طريق يؤدّي إلى لا مكان، ورمزية سقوط بغداد وما أوصلت إليه طبائع الاستبداد. كل هذا الويل، ومع ذلك تتكاثر الدعوات إلى تهريب القصيدة بعيدا عن فكرة كتابة الحدث نفسها. لكن ما يجري في البلاد العربية من سيادة لطبائع الاستبداد ومن تفتت للأحلام الجماعية والفردية ومن انتهاك للكرامة البشرية يظلّ أمرا مدوّخاً ومروّعاً ووحشياً. فهل يمكن للقصيدة أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أسفار ومجلّدات. إن عبارة الالتزام في هذه الحال تمحو أكثر مما تكشف، بل إنها أعجز من أن تسمّي كلّ هذا الويلات والمحن.

ثمّة تغريبة إذن. ثمّة حكاية للقصيدة. وللحكاية التواءاتها ومفاجآتها. فلقد أدى الاحتفال بمقولة الالتزام وما قادت إليه من مآزق إلى جعل الوعي الحداثي العربي يسلّم بأن الإبداع

---

(١) نزار قباني، *الأعمال السياسية*، بيروت ١٩٩٤، ص ٦.

وملاحقة الحدث ضدان لا سبيل إلى المصالحة بينهما . سيتعلل هذا الوعي بأن كتابة الحدث تقود حتما إلى الرداءة . يكفي هنا أن نعيد النظر في الشهادات التي كتبها الشعراء أيام الانتفاضة الأولى ، وسنلاحظ أن الجميع يصدرون عن وعي حاد بأن اقتراب القصيدة من الحدث يودي بها إلى خرابها . وسواء آمن الشاعر بضرورة دفع القصيدة باتجاه صخب الحياة كي تقول الأحداث الجسام ، أو نادى بتهريبها بعيدا كي لا تحترق بنار تلك الأحداث ولهبها ، فإنه يظل يصدر عن التصور الذي يعد كتابة الحدث رداءة وتآمرا على الشعر .

يكتب ممدوح عدوان معبّرا عن إيمانه بضرورة العودة بالشعر إلى الالتزام حتى يظلّ في خدمة قضايا المدينة العربية وناسها : أيها الشعراء . لا تسمحوا لأحد بأن يخيفكم . اكتبوا شعرا رديئا . هناك شيء يتطوّر حتى من خلال الرّداءة . وهناك شعب يعبّر عن نفسه من خلالكم .[1] أما المواقف التي نادى أصحابها بتهريب القصيدة كي تُوَقَّى ممّا يسمّونه الرّداءة والبلاغة والصنعة فهي كثيرة . يكتب سليم بركات مثلا معبّرا عن رفضه لفكرة كتابة الحدث من أساسها : الأدبي ليس توثيقا . الأدبي ليس تحصيل حاصل حماسي . الأدبي ليس مناورة في جملة ، واشتقاقا تؤكّده واقعة يومية أو يؤكّد واقعة يومية .[2] وإلى الرأي نفسه يذهب بول شاوول فيكتب :[3]

> هذه هي المفارقة العجيبة : إن الظواهر الكبيرة عندنا بدل أن تدفع الشعر إلى أمكنة ومسافات متجاوزة وجديدة ، هذه الظواهر تعيده إلى نقاط كان تجاوزها . وأحيانا كثيرة توصله إلى اللاشعر وإذا كانت ثورة الحجارة أروع قصائد هذه المرحلة ، بأطفالها وشيوخها ونسائها وشبّانها ، فإن شعر هذه الثورة كان حجارة ، حجارة رشقت الشعر في مقتله .

أما عبد العزيز المقالح فإنه لا يكتفي بنعت هذا الشعر بكونه رديئا فحسب بل يعدّه التجسيد الفعلي لما يسمّيه الوقوع في براثن البلاغة التي جاهدت قصيدة الحداثة للتخلّص منها منذ

---

(١) ممدوح عدوان ، *الحرية* ، عدد ١٥ أيار ١٩٨٨ .

(٢) سليم بركات ، مجلة *فلسطين الثورة* ، العدد ٧٠٥ ، ٢٦ حزيران ١٩٨٨ .

(٣) بول شاوول ، *الموقف العربي* ، العدد ٣٢٨ ، ٢٥ تموز ١٩٨٨ .

التحديث الرومانسي إلى اليوم. لذلك يدين كلّ ما كتب من قصائد في موضوع الانتفاضة ويتبرأ منها ويعدّها بلاغة تسيء إلى الحدث وإلى الشعر. يكتب:[1]

> كانت قصائد الحجارة واقعة بين براثن البلاغة اللفظية من جهة، والمباشرة الصارخة من جهة ثانية. إن الأحداث العظيمة وحدها لا تصنع القصيدة. وما أكثر القصائد الرديئة التي أساءت إلى حدث عظيم.

ويصل المقالح في غمرة حرصه على تهريب القصيدة إلى حدّ الجزم بأن القصائد التي تناولت موضوع الانتفاضة «لم تكن تختلف كثيرا عن القنابل الدخانية التي كان الجلادون من جنود إسرائيل يلقونها في وجوه أبطال الثورة الفلسطينية.»[2]

هذا الوعي المأهول بالهلع من الاقتراب من الأحداث الكبرى إنما مردّه عدم وضوح المسافة الفاصلة بين الحدث وكيفيّات التّناول. هل أن الحدث هو الذي يفقد القصيدة جماليّتها أم أن كيفيّة التناول هي التي توقعها في الحماسة. يذهب المقالح إلى أن[3]

> القصيدة التي لم تشارك في صنع الحدث تعجز عن الصعود به ومعه إلى الذروة وتتحوّل إلى بنية لغوية بلاغية تعتمد الزخرفة اللفظية وتدور حول نفسها بمجموعة من الصور والتداعيات الهشّة وليس غريبا أن يحدث ذلك فقد كانت البلاغة العربية دائما مكتفية بذاتها راضية بالكلمات عن المعنى وبصورة التعبير عن التعبير.

لا يتفطّن المقالح ومن ورائه الوعي الحداثي المأهول بالرغبة في تهريب القصيدة وجعلها في منجاة من قسوة التاريخ وفظاعة الحدث إلى أن شعر الحداثة الذي ثار على البلاغة والزخرف اللفظي كثيرا ما حوّل الكتابة إلى إنشاء واستيهامات فرديّة وإقامة في عالم

---

(١) عز الدين المقالح، *المنابر*، العدد ٢٨، حزيران ١٩٨٨.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

الدوال. فاستبدل بلاغة ببلاغة. وبذلك كثيرا ما توغلت القصيدة في المنطقة الحرام وتحوّلت إلى صناعات لفظية مدارها تشقيق الاستعارات القسرية التي تظلّ تنثال انثيالا لا يديره إلاّ البخت ولا تحكمه إلا الصدفة.

فلم يكن التحديث الرومانسيّ، على ما في نصوص جبران والشابي مثلا من انشقاقيّة، سوى إمعان في الهجرة من الواقع إلى دنيا الدوال معزولة عن سياقاتها التاريخية، عديمة الصلة بالواقع المعيش. حتى أن شعر الشابّي مثلا -وهو من الجنوب التونسيّ أرض النخيل والواحات- سيحفل بالحديث عن أشجار الزّان والزيزفون والصنوبر وكلّ ما ينبت في شمال لبنان تحت تأثير جبران ومدرسة المهجر وما ينبت في أروبا تحت تأثير لامرتين. ولاوجود في شعره لأية نخلة. وعلى هذا أيضا جريان النصّ الإحيائي إنه إقامة في دنيا الدوال وإصرار مأسوي على انتشال الوعي من قسوة الواقع وسلطان التاريخ.

منذ التحديث الرومانسي كانت القصيدة تحدث بعض التصدّعات في بنية القصيدة العربية وتبدّل من مفهوم الشعر ووظيفته وطرائق إنجازه. لكنها كانت تعمّق تاريخ يُتمها. فكثيرا ما أدّى الوعي بضرورة التملّص من سلطان القديم وسطوته ومقدرته على الاندساس في الممارسات التي حرصت على تخطّيه إلى شعر منشغل بذاته حدّ العزلة. إذ تحوّلت الكتابة إلى إقامة في عالم الكلمات ينتفي منها الجدل الممكن والمفترض بين الوعي والعالم والتاريخ. وبذلك كثيرا ما تحوّلت القصيدة إلى مأوى للشاعر ومهرب له من شظف الحياة وقسوة تاريخ العرب في أيّامنا هذه التي تزداد دياجير ليلة بعد ليلة. وبذلك صنع الشاعر بيديه عزلته المهلكة المبيدة. صارت الكتابة في أغلب الأحيان عبارة عن استيهامات فردية تتشكّل اتفاقا وبختا ولا تتبع أي استراتيجية في بناء المعنى.

تفطّن السيّاب في منتصف القرن العشرين إلى أن القصيدة استدرجت إلى منطقة الحرام وبدأت تفتتح تاريخ يتمها. فصارت توهم بأنها تبتني المعنى وتمتلئ بلحظتها التاريخية، فيما هي تتحوّل إلى إنشاء وصنعة وتكديس لتصاوير لا طائل من ورائها أصلا. كان السياب على وعي بأن للشعر شروطه وإكراهاته. وكان على وعي بأن الصورة من المكوّنات الأساسية التي تجري عليها شعرية الكلام. لكنه كان على وعي أيضا بأن

الاستسلام لتشقيق الصور ورصفها اتفاقا وبختا من شأنه أن يعصف بشعرية الكلام. كتب السيّاب في رسالة من رسائله محذّرا أدونيس من مكائد الاستسلام لتكديس الصور التي لا يقتضيها المعنى بل تولّدها رغبة الشاعر في الإبهار واستسلامه لفتنة الكلام: [1]

> كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور، لا أكثر. لكن هل غاية الشاعر أن يُري قرّاءه أنه قادر على الإتيان بمئات الصور. لو لم تُبقَ منها سوى مقطع واحد لما أحسست بنقص فيها. ليس هناك من نموّ للمعنى وتطوّر له.

لا يمكن للنص أن يتشكّل اتفاقا وبختا. ولا يمكن للمعنى في النص الشعري أن يتأسس نتيجة أهواء الشاعر واستيهاماته الفردية. ثمّة استراتيجية في بناء المعنى إن عُدِمَها الشعر والشاعر افتضح أمرهما وخرج الكلام إلى التّعمية. هذا ما نصح به السياب أدونيس. لقد تفطّن السياب إلى أن تهاوي المعنى في الشعر إنما يعني المضي بالكتابة الشعرية إلى خرابها. لكن ظاهرة تهاوي المعنى ستظلّ تفتتح قدّام الشعر دروب أفوله. بل إنها كثيرا ما تحوّل الكتابة في الراهن العربي إلى إنشاء وإقامة في عالم الكلمات والدوال واستيهامات ذاتيّة متباعدة عن الواقع. ذلك أن غياب المعنى وتهاويه وامّحائه هو الذي يحوّل الكتابة عن مقاديرها فتصبح محض إنشاء وتذكّر واستيهام.

يكفي هنا أن نستحضر العديد من القصائد التي تروج من حولنا مزدهية بحداثتها وسنلاحظ أن مدارها ومحصّل أمرها تكديس الصور والاستعارات وتشقيق المجازات وفق نسق لا تديره إلاّ الصدفة ولا يحكمه إلاّ الاتّفاق والبخت. ويكفي أيضا أن نستحضر نصوص شعراء من أمثال رامبو وسان جون بيرس وت. س. إليوت ويانيس ريتسوس، وسندرك في يسر أن للحداثة المنتحلة في راهننا الثقافي فضائح وأحابيل. فبدل الجدل المفترض بين الوعي والعالم صارت الكتابة تستدعي من النصوص ما يعينها على اقتفاء منجزات غيرها وبذلك تمّ إفقار مقولة المثاقفة نفسها فتحوّلت إلى استنساخ.

---

(١) ماجد السامرّائي، *رسائل السيّاب*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤، ص ١٣٥.

يكفي أن نتلفّت إلى الشعر من حولنا وسندرك في يسر أن دائرة اليتم قد شرعت تنغلق على الشعر والشاعر. ذلك أن تهريب القصيدة والخوف عليها من الاكتواء بنار الحدث وفظاظته وقسوته كثيرا ما أدّيا إلى تهاوي المعنى وانعدامه من النصوص وتعطيل عمليّة الإبلاغ الشعري. فوضع الشعر في حضرة مستحيلاته. صار المتلقّي يقابل الشاعر كيدا بكيد ويشيح بوجهه عن النصوص التي عُدمت المعنى.

غير أن الشاعر والناقد سيعمدان إلى الالتفاف على هذه الحقيقة بالمداورة والرياء والتحايل. إذ ستتمّ عملية تأثيم المتلقّي واعتباره مسؤولا عن هذه القطيعة فيما القطيعة متأتية، في جانب كبير منها، ممّا يداخل الممارسات الشعريّة التي تعلن الحداثة من انتحال ثقافي ومن إجراء للكلام وفق نسق بموجبه تتوالد الاستعارات القسرية في النصّ وتتوالى الصور اتفاقا وبختا فيما المعنى يتلاشى ويضيع بالتّمام والكلّية. ذلك أن منتج النص كثيرا ما يكتفي بالدوال والكلمات يتصرّف فيها وفق ما تمليه عليه استيهاماته وأهواؤه وحرصه على إبهار المتلقّي بالغريب المصطنع من التصاوير التي ترغم إرغاما على التجاور والتعايش داخل فضاء النصّ.

سيحاول النقد العربي في رحلة بحثه عمّا به يسند القصيدة ويحدّ من يتمها أن يتستّر على كلّ هذه المآزق حتى يوهم، عن قصد أو دون نيّة، بأن التأسيس على أشدّه في ثقافة تتلمّس دون جدوى السبيل المؤدّية للانتصار للكرامة البشرية المنتهكة في كل ديار العرب. سيحاول النقد أن يوهم بأن القصيدة قد نجت من الخراب العامّ وتمكّنت من تأسيس حداثتها وحريتها في ثقافة لم تجد الطريق إلى التخلص من طبائع الاستبداد.

يكفي هنا أن نلقي نظرة سريعة على الدراسات النقدية وسنلاحظ، في يسر، أن النقد العربي المعاصر قد أهمل مسألة المعنى وصار يتعامل مع النصوص مركّزا على جانبها التقني مستعينا في ذلك بما تيسّر اقتطاعه من مقولات ومناهج مستقدمة من الثقافات الغربيّة. عبثا سيحاول النقد أن يتستّر على هذه الفضيحة وينكر ما يتولّد عن خراب المعنى وتهريب القصيدة من تخريب للكتابة يحوّلها عن مقاديرها ويجعلها تكفّ عن كونها فعل وجود لتصبح قهرا للكلام. عبثا سيحاول الخطاب النقدي أن يتستّر على هذا الواقع الذي افتتح قدّام الممارسات الشعرية مدار التيه فتوغّلت فيه بعيدا.

عبثا يظلّ الخطاب النقدي العربي المعاصر يواجه هذا الواقع الفاجع بالسكوت حينا وبالمداورة والمواربة والرياء أحيانا. فسواء أهمل النقد هذه الظاهرة أو احتفى بها واعتبرها علامة على الحداثة والابتداء فإن النتيجة تظلّ واحدة: ثمّة تواطؤ بين الشاعر والناقد. بل إن الناقد والشاعر قد افتضح أمرهما تماما. وما عزوف المتلقّين عن الشعر الذي اختار تهريب القصيدة والإطاحة بالمعنى وعزوفهم عن الخطابات النقدية الحداثوية التي جاءت تسند هذا النمط من الكتابة الخالية من المعنى إلاّ التجسيد الفعلي لحجم هذه الفضيحة.

مسارد الكتاب

مسرد الأعلام

حرف الألف:

حرف الباء:

حرف الجيم:

حرف الحاء:

حرف الخاء:

حرف القاف:

حرف الكاف:

حرف اللام:

حرف الميم:

حرف النون:

حرف الواو:

مسرد الكتب والمقالات والأقراص المضغوطة
والمواقع على شبكة الأنترنيت

ابن أبي عون. *التشبيهات. الموسوعة الشعرية*، قرص مرن، إصدار المجمع الثقافي أبو ظبي، و الموسوعة الشعرية، ضمن موقع المجمّع الثقافي أبوظبي' على شبكة الإنترنت.

ابن رشد. رسالة ابن رشد ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، بيروت: دار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٣.

ابن رشيق. *العمدة في صناعة الشعر ونقده*، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ١٩٧٢.

ابن سينا. رسالة ابن سينا ضمن عبد الرحمن بدوي، *فن الشعر*، بيروت: دار الثقافة، ط ٢، ١٩٧٣.

ابن طباطبا. *عيار الشعر*، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، بيروت: دار الكتب العامة، ١٩٨٢.

أبو شادي، أحمد زكي. *قضايا الشعر المعاصر*، القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩.

إدريس، سهيل. افتتاحية مجلّة *الآداب*، كانون الثاني، ١٩٥٣.

أدونيس، *الثابت والمتحوّل بحث في الإبداع والاتّباع عند العرب*، بيروت: دار العودة، ١٩٧٨. زمن الشعر، بيروت: دار العودة، ط٢، ١٩٧٨.

ـــ *كتاب الحصار*، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٥.

ـــــــــ *كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل* ، بيروت : دار العودة ، ١٩٨٠ .

ـــــــــ . *كلام البدايات* ، بيروت : دار الآداب ، ط١ ، ١٩٨٩ .

ـــــــــ . مجلة *مواقف* ، العدد ١٥ .

ـــــــــ . *مفرد بصيغة الجمع* ، بيروت : دار العودة ، (د. ت) .

ـــــــــ . *مقدمة للشعر العربي* ، بيروت : دارالعودة ، ط٤ ، ١٩٨٣ .

أرسلان ، شكيب . *شوقي أو صداقة أربعين سنة* ، القاهرة : طبع البابي الحلبي ، ١٩٣٦

الأسعد ، محمد . *بحثاً عن الحداثة* ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٦ .

إسماعيل ، عز الدين . *الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* ، بيروت : دار العودة ودار الثقافة ، ط٢ ، ١٩٧٢ .

الأصفهاني ، الراغب . *محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء* ، قرص مرن : الموسوعة الشعرية ، إصدار المجمّع الثقافي أبو ظبي ، الإصدار الثالث ، سنة ٢٠٠٣ . والموسوعة الشعرية ، ضمن موقع المجمّع الثقافي (أبوظبي) على شبكة الإنترنت : http//www.cultural.org.ae

الأعرجي ، محمد حسين . *الصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي* ، بغداد : وزارة الثقافة ، ١٩٧٨ .

الأمين ، عبد الوهاب . خيانة الشيوخ ، مجلة *الآداب* ، عدد آذار ١٩٥٣ .

بدوي ، عبد الرحمن . *فن الشعر* ، بيروت : دار الثقافة ، ط ٢ ، ١٩٧٣ .

بركات ، سليم . مجلة *فلسطين الثورة* ، العدد ٧٠٥ ، ٢٦ حزيران ١٩٨٨ .

البعلبكي ، منير . افتتاحية العدد الثالث من مجلة *الآداب* ، آذار مارس ١٩٥٣ .

بن فارس ، أحمد . *معجم مقاييس اللغة* ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه . ط١ . ١٣٨٦هـ .

بن منقذ، أسامة. *البديع في البديع في نقد الشعر*، قرص مرن: الموسوعة الشعرية، إصدار المجمّع الثقافي أبو ظبي، الإصدار الثالث، سنة ٢٠٠٣. و الموسوعة الشعرية، ضمن موقع المجمّع الثقافي (أبوظبي) على شبكة الإنترنت.

بنيس، محمد. بيان الكتابة، مجلة *الثقافة الجديدة*، العدد ١٩، السنة الخامسة، ١٩٨١.

ــــــــ. *الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها*، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٠، ج٣.

بودريار، جون. الحداثة C D-ROM, Universalis.

الجاحظ. *البيان والتبيين*، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦١.

ــــــــ. *الحيوان*، تحقيق عبد السلام هارون. ط٣. القاهرة ١٩٦٩.

ــــــــ. *رسائل الجاحظ*، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٥.

جبرا، جبرا إبراهيم. (ترجمة). للجزء المعنون/أدونيس من كتاب جيمس فريزر *الغصن الذهبي*، بيروت: منشورات الصراع الفكري، ١٩٥٧.

ــــــــ. (ترجمة). *ما قبل الفلسفة*، بيروت ونيويورك: دار الحياة بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، ١٩٦٠.

الجرجاني، أبو الحسن. *التعريفات*، تونس: الدار التونسية للنشر، ١٩٧١.

الجرجاني، القاضي. *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت: المكتبة العصرية، (د. ت).

الجرجاني، عبد القاهر. *أسرار البلاغة*، تحقيق هـ. ريتر، استانبول: مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤.

ــــــــ. *دلائل الإعجاز*، تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨١.

حبشي، رينه. الشعر في معركة الوجود، مجلة شعر، عدد كانون الثاني، ١٩٥٧.

حسين، طه. *تجديد ذكرى أبي العلاء*، دار المعارف، ط٣، ١٩٣٧.

حمّود، رمضان. *الشهاب*، سنة ١٩٢٧.

ــــــ *بذور الحياة*، تونس: مكتبة الاستقامة، ١٩٢٨.

درويش، محمود. أنقذونا من هذا الشعر، مجلة *الكرمل*، العدد ٦، ربيع ١٩٨٢.

ــــــ. افتتاحية مجلة *الكرمل* العدد ٦، السنة ١٩٨٢.

ــــــ. *الأعمال الكاملة*، بيروت: دار العودة، ط١١، ١٩٨٤.

ــــــ. *حصار لمدائح البحر*، تونس: سراس للنشر، ١٩٨٤.

ــــــ. مجلة لوتس، العدد ٦٥-٦٦، السنة ١٩٨٨

ــــــ. *هي أغنية هي أغنية*، بيروت: دار الكلمة، ١٩٨٦.

الربيعي، محمود. *في نقد الشعر*، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨.

زروق، أسعد. *الأسطورة في الشعر الحديث*، بيروت: منشورات مجلة آفاق، ١٩٥٩.

السامرّائي، ماجد. *رسائل السيّاب*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤.

السجستاني، أبو حاتم. *المعمرون والوصايا*، تحقيق عبد المنعم عامر، البابي الحلبي ١٩٦١.

سعيد، خالدة. *البحث عن الجذور*، بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠.

السواح، فراس. *مغامرة العقل الأولى*، بيروت: دار الكلمة، ١٩٨٠.

السياب، بدر شاكر. *أنشودة المطر*، بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٩.

ــــــ. مجلة شعر، عدد ٣ تموز ١٠٥٧. ؟؟؟؟

للنشر، ط٢، ١٩٨٨ .

يونس، عبد الحميد. نحو أدب ديمقراطي، افتتاحية مجلة *الآداب*، العدد السابع، تموز (يوليو)، ١٩٥٣ .

للنشر، ط٢، ١٩٨٨.

يونس، عبد الحميد. نحـو أدب ديمقراطي، افتتاحية مجلة *الآداب*، العـدد السابع، تموز (يوليو)، ١٩٥٣.

Aziza, Cl.. cl .Olivieri, R. Sctrick. *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires* Ed. F. Nathan, 1978.

Durant ,Gilbert .*Les Structures Antrologiques de l'Imaginaire*. Bordas, 1969.

Eliade, Mircea .*Aspects du mythe*, Gallimad, 1963.

Heidegger,"Lettres sur l'humanisme" in *Questions III*, Gallimard, Paris, 1966.

Jung ,Les Raçines de la Conscience: Etude sur l'Archéytype. Ed. Buchet. - chastel, Paris, 1971.

Naimy, Mikhail .*Khalil Gibran: his life and his works*, Beirut, Lebanon, 1964.

Nietzsche .*Le Gai savoir*, Gallimard, Paris, 196.

مسرد محتويات الكتاب

صدر للمؤلف

- *في بنية الشعر العربي المعاصر*، الطبعة الأولى، تونس: سراس للنشر ١٩٨٥.

  الطبعة الثانية، تونس: سراس للنشر ١٩٩٢.

  الطبعة الثالثة، تونس: سراس للنشر ١٩٩٦.

- *لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب*، الطبعة الأولى تونس: الدار التونسية للنشر ١٩٩٢.

  الطبعة الثانية، تونس: سراس للنشر تونس ١٩٩٨.

- *كتاب المتاهات و التلاشي في النقد والشعر*، تونس: سراس للنشر تونس ١٩٩٢.

- *الشعر والشعريّة: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه*، الدار العربية للكتاب تونس١٩٩٢.

- *الشابي منشقًا: الكتابة بالذات بجراحاتها*، تونس: سراس للنشر، ١٩٩٦.

- *القراءة المقاومة وبكاء الحجر*، تونس: سكوربيوس للنشر، ٢٠٠٢.

- *فتنة المتخيّل* (ثلاثة أجزاء)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ٢٠٠٢:

  الجزء الأول: *الكتابة ونداء الأقاصي*

  الجزء الثاني: *خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق*

  الجزء الثالث: *سطوة المؤلّف وفضيحة نرسيس*

Modernism and the Intrigues of the Antique: A Reflection on Arabic Poetry, translated and edited by Robin Ostle and Walid

Khazendar, Oxford: St. John's College, Oxford Research Center, ٢٠٠٣.

مختارات ومقدّمات :

- مختارات *أغاني الحياة* ، *تقديم ومساءلة* ، تونس : سراس للنشر ١٩٩٦ .

- *الخيال الشعري عند العرب* ، *تقديم ومساءلة* ، تونس : سراس للنشر ١٩٩٦ .

- *مذكرات الشابي* ، *تقديم ومساءلة* ، تونس : سراس للنشر١٩٩٧ .

كتب بالاشتراك منها مثلا :

أسهم في موسوعة الأدب العربي التي تصدرها جامعة كمبريدج بأمريكا : المجلّد السابع

Professor Roger Allen and Donald Richards (eds.), *The Cambridge History of Arabic Literature: The Post-Classical Period*, Cambridge: Cambridge University Press.

- *دراسات في الشعريّة* ، تونس : منشورات بيت الحكمة ١٩٨٧ .

- *المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي الحديث* ، بيروت : المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ١٩٩٦ .

- *زيتونة المنفى* ، بيروت : المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر

.١٩٩٨

- *الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر* ، القاهرة : نشر معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٩٩ .

- *أفق التحولات في الرواية العربية* ، *بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر* ، ٢٠٠٣ .

- *الرحالة العرب والمسلمون اكتشاف الآخر*، الدار البيضاء: منشورات وزارة الثقافة ٢٠٠٣.

- *في الشعر المغربي المعاصر*، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٣.



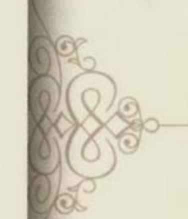
THE BOOK OF MAZE & VANISHING
IN CRITIQUE & POETRY

كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر

سيحاول النقد العربيّ المعاصر ، في رحلة بحثه عمّا به يسند القصيدة ويحدّ من يتمها ، أن يتستّر على كلّ هذه المآزق حتّى يوهم ، عن قصد أو دون نيّة ، بأنّ التأسيس على أشدّه في ثقافة تتلمّس ، دون جدوى ، السبيل المؤدّية للانتصار للكرامة البشريّة المنتهكة في كلّ ديار العرب .

سيحاول النقد أن يوهم بأنّ القصيدة قد نجت من الخراب العامّ ، وتمكّنت من تأسيس حداثتها وحرّيتها في ثقافة لم تجد الطريق إلى التخلّص من طبائع الاستبداد . يكفي هنا أن نلقي نظرة سريعة على الدراسات النقديّة ، وسنلاحظ ، في يسر ، أنّ النقد العربيّ المعاصر قد أهمل مسألة المعنى ، وصار يتعامل مع النصوص مركّزاً على جانبها التقنيّ ، مستعيناً ، في ذلك ، بما تيسّر اقتطاعه من مقولات ومناهج مستقدمة من الثقافات الغربيّة . عبثاً سيحاول النقد أن يتستّر على هذه الفضيحة ، وينكر ما يتولّد عن خراب المعنى وتهريب القصيدة من تخريب للكتابة يحوّلها عن مقاديرها ، ويجعلها تكفّ عن كونها فعل وجود لتصبح قهراً للكلام . عبثاً سيحاول الخطاب النقديّ أن يتستّر على هذا الواقع الّذي افتتح قدّام الممارسات الشعريّة مدار التيه ، فتوغّلت فيه بعيداً .

عبثاً يظلّ الخطاب النقديّ العربيّ المعاصر يواجه هذا الواقع الفاجع بالسكوت حيناً ، وبالمداورة والمواربة والرياء أحياناً ، فسواء أهمل النقد هذه الظاهرة أو احتفى بها واعتبرها علامة على الحداثة والابتداء ، فإنّ النتيجة تظلّ واحدة : ثمّة تواطؤ بين الشاعر والناقد ، بل إنّ الناقد والشاعر قد افتضح أمرهما تماماً ، وما عزوف المتلقّين عن الشعر ، الّذي اختار تهريب القصيدة والإطاحة بالمعنى وعزوفهم عن الخطابات النقديّة الحداثويّة الّتي جاءت تسند هذا النمط من الكتابة الخالية من المعنى ، إلاّ التجسيد الفعليّ لحجم هذه الفضيحة .



محمّد لطفي اليوسفي

ISBN 9953-36-751-5

